This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

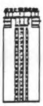
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

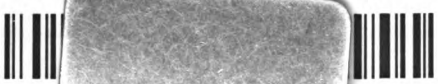
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

-4.5489.



UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK GENT



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Lehrbuch
der
Literar-Aesthetik,
oder
Theorie und Geschichte
der
schönen Literatur,
mit
besonderer Berücksichtigung der deutschen
zum
Selbststudium und Gebrauche bei Vorträgen,

von

Dr. **Joseph Hillebrand,**
ordentl. öffentl. Professor der Philosophie an der Universität zu Giessen und Pädagogiarchen daselbst.

Erster Band.
Enthält allgemeine Aesthetik und die Poetik.

Mainz, 1827.
Bei Florian Kupferberg.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorrede.

Ein Buch, wie das gegenwärtige, bedarf nach Zweck und Vorwurf für seine Erscheinung keiner Rechtfertigung. Unsere Literatur besitzt wenigstens noch keines der Art, in welchem der Gegenstand in dem Umfange und mit den Beziehungen, wie es hier versucht worden, aus dem Gesichtspunkte eines wissenschaftlichen Lehrbuchs behandelt und dargestellt worden wäre. Die Ausführung des Plans muß sich freilich rechtfertigen; allein sie kann dieses nur durch sich selbst. Bloß so viel glaubt der Verf. vorläufig bemerken zu müssen, als genügt, die Idee, welche dem Ganzen unterliegt und die Art der Behandlung der Sache bestimmt hat, klar hervorzustellen.

Den Begriff eines höheren Lehrbuchs festhaltend, in welchem der Gegenstand erschöpfend und übersichtlich, vollständig und kurz, mit angemessenem Ebenmaße der Theile und befriedigender Abgrenzung des Ganzen, dabei wissenschaftlich begründet und systematisch gehalten entwickelt werden soll, verfuhr der Verf. also, daß er zunächst in den hauptsächlichsten ästhetischen Vordersätzen die entferntere Grundlage der Literar-Aesthetik andeutete, darauf die allgemeinen Momente dieser Letztern selbst, wohin namentlich die Natur der Sprache gehört, entwickelte und nun zu den besondern Theilen, der Poetik und der Rhetorik, fortschritt. Den sachlichen

Digitized by Google

Zusammenhang, sowie die praktische Zweckmäßigkeit berücksichtigend, fügte er die Grundzüge der deklamatorischen Kunst und der Methodik der Stylübungen nebst thematischen Andeutungen bei. Mit der Theorie der einzelnen Arten der Redekünste verband er eine umfassende, aber kurz gehaltene Uebersicht der allgemeinen Geschichte literar-ästhetischer Leistungen alter und neuer Zeit; wobei er jedoch für zweckmäßig erachtete, die Geschichte der deutschen Nationalliteratur in einer besondern, dritten Abtheilung, für sich und etwas ausführlicher, darzustellen. Ueberall suchte er aus der betreffenden wissenschaftlichen Literatur das Nöthigste im Allgemeinen und Besondern nahmhaft zu machen. Daß er hier bei möglichster Allseitigkeit Manches übergehen mußte, begreift sich leicht, wenn man die Menge zumal der kleineren Schriften über den Gegenstand überdenkt. Doch ist so wenig das Erwähnen als das Nichterwähnen für ein Urtheil über Werth oder Unwerth einer Schrift an und für sich anzusehen. Manches wurde angeführt, weil es vor Anderm näher zur Sache gehört; Vieles blieb unbemerkt, weil in den angeführten Werken seiner gedacht wird, unnütze Wiederholung aber der Kürze wegen vermieden werden sollte. Auf jeden Fall, glaubt der Verf., ist der literarische Apparat dem Wesentlichen nach für ein Lehrbuch dieser Art vollständig genug gegeben. Außerdem sind auch mehrere, besonders monographische und ähnliche Werke bei der Entwickelung der einzelnen Materien gelegenheitlich und bestimmter angeführt worden.

Dieser erste Band enthält nun, was Titel und Inhaltsverzeichniß nahmhaft machen. Dem zweiten, welcher demnächst im Laufe des Sommers erscheinen wird, bleibt die Rhetorik nebst der Methodik der

Digitized by Google

Stylübung, die Theorie der Deklamation und die geschichtliche Uebersicht der schönen Literatur Deutschlands vorbehalten.

Was die Behandlungsart des Gegenstandes angeht; so strebte der Verf., sich überall mit möglichster Klarheit auszudrücken und auf dem Wege besonnenen Denkens fortzugehen, überzeugt, daß der Wissenschaft nirgends mit dämmernder Gedankenlosigkeit und willkührlich-phantastischen Ansichten gedient wird, daß aber gerade der Literar-Aesthetik, welche jüngsthin durch die sonderbarsten Grundsätze verwirrt werden sollte, der Ton der Besonnenheit ersprießlich ist. Wenn indeß der Verf. bei allem Streben nach Klarheit philosophisch gründlich zu verfahren suchte und dem Hergebrachten, bloß als solchem, eben so wenig fröhnen, wie dem Neumodischen nachjagen mogte; so folgte er darin seinem eigenen geistigen Bedürfnisse nicht minder, als er meint, dadurch auch der Erwartung seiner wissenschaftlichen Leser zu entsprechen. Die Wissenschaft soll allerdings klar seyn, aber sich zugleich wohl hüten, in dem gewöhnlichen Sinne populär zu werden; am wenigsten soll dieses die wissenschaftliche Philosophie. Dazu kommt, daß unsere Jugend der strengeren Anfoderungen des Denkens überaus bedürftig ist; die gemeine Klarheit schadet ihr fast eben so sehr, als die überspannte, sich selbst nicht verstehende Weisheit oder die mystische Dämmerung schwächlicher Gemüthlichkeit und vornehmer Phantasterei. Zum Zwecke der wissenschaftlichen Ausbildung der Jugend aber in diesem Fache ist das Buch besonders geschrieben. Der Lehrer seinerseits findet darin Ausführungen und Andeutungen, theoretische Entwickelungen und historische Bemerkungen genug, um sich nach Maßgabe der Umstände lehrend und erklärend zu verbreiten.

Digitized by Google

Daß der Verf. auch in diesem Werke, wie in seinen rein-philosophischen, fremde Leistungen freudig anerkannte und sie seinen Bemühungen vielfach unterlegte, daß er sich dem Verwandten willig anschloß, das Widerstrebende durch Gründe abzuhalten suchte, wird dem Kundigen auf den ersten Blick einleuchten. Seit zehn Jahren zählt der Verf. die Vorlesungen über die allgemeine und literarische Aesthetik zu seinen liebsten und sah sich deshalb um so mehr nach dem um, was etwa Andere über den Gegenstand zu sagen hatten.

In dem Buche ist oft auf die altklassische Literar-Aesthetik des Verfassers verwiesen worden. Desfalls dient zur Erklärung, daß der Verf. längst auf die systematische Anordnung der literar-ästhetischen Lehren der vorzüglichern alten Klassiker, welche über die Sache geschrieben haben, bedacht gewesen ist. Dieses Werk geht mit dem gegenwärtigen gleichen Schritt in der Folge der Materien und soll hauptsächlich dienen, den etwaigen Gebrauch des gegenwärtigen Lehrbuchs in den obersten Schulklassen aus dem Gesichtspunkte strenger Schulbildung zu unterstützen und wirksamer zu machen. Es wird unmittelbar nach Vollendung der vorliegenden Schrift herausgegeben werden.

Giesen, im Februar, 1827.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhalt
des
ersten Bandes.

Erste Abtheilung.

Seite

Allgemeine ästhetische Vordersätze . . . . . 5 ff.
Ueber das Schöne und seine möglichen Beziehungen im Allgemeinen . . . . . 6—25
Ueber die Kunst und ihre möglichen Verhältnisse im Allgemeinen . . . . . 25—43
Ueber die Literatur der allgemeinen und literarischen Aesthetik . . . . . 43—46

Zweite Abtheilung.

Eigentliche Literar-Aesthetik als Theorie der schönen Literatur.

Vorbemerkung . . . . . 49 ff.

Erster Theil.

Allgemeine Theorie der schönen Literatur.

I. Von der Sprache 51
1. Wesen und Bedeutung der Sprache . . . 52
2. Vom sprachlichen Kunststyle überhaupt 63
Grammatische Grundforderungen des Styls . . 64
Reinästhetische Grundforderungen 68
II. Von der ästhetischen Geltung der Vorstellungen . . 80 ff.
Gedanken an und für sich 81
Gedanken nach ihrer ästhetischen Verbindung und Entwickelung 82

Zweiter Theil.

Besondere Theorie der schönen Literatur . . . . 84 ff.
Vorerinnerung und Literatur 84
I. Poetik . . . . . 88 ff.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Poetik . . . . . 91 ff.
Allgemeiner Charakter der Poesie 92
Poetischer Gehalt. (Innere Schönheit) 95
Poetische Sprachform. (Aeußere Schönheit) . . . 99

Digitized by Google

Seite

Zweiter Abschnitt.

Besondere Poetik . . . . . 114 ff.
1. Lyrische Poesie 117
Ihr allgemeiner Charakter 118
Ihre Arten 122
a. Das Lied 123
b. Die Ode 124
c. Die Elegie 127
Geschichte der lyrischen Poesie 129
2. Didaktische Poesie . . . . . 138 ff.
Arten derselben 141
a. Das Lehrgedicht 142
b. Didaktische Satyre 144
c. Das Spruchgedicht 147
Geschichte der didaktischen Poesie 149
3. Dramatische Poesie im weitern, generischen Sinne 158
Allgemeiner Charakter 158
Arten derselben
a. Epische Poesie 160
α. Poetische Erzählung 163
β. Der Roman 168
γ. Das Epos 175
Geschichte der epischen Poesie 191
b. Dramatische Poesie 207
(Im engern Sinne, das eigentliche Drama)
1. Hauptarten des Drama
α. Die Komödie 215
β. Die Tragödie 218
2. Nebenarten des Drama 237
Das humoristische Schauspiel 239
Das romantische Schauspiel 239
Das geistliche Drama 240
Das historische Schauspiel 241
Das Familiendrama 242
Das lyrische, didaktische, epische Drama . . 244
Das dramatische Sittengemälde 245
Das idyllische Drama 246
Das Singspiel 247
Geschichte des Drama 248
Die Idylle 276
Geschichte derselben 277

Digitized by Google

Erste Abtheilung.

Einleitung.

(Allgemeine ästhetische Vordersätze).

Digitized by Google

Digitized by Google

Erste Abtheilung.

(Einleitung.)

Allgemeine ästhetische Vordersätze.

§. 1.

Hauptsächliche und eigenthümliche Aufgabe der Literar-Aesthetik ist die wissenschaftliche Betrachtung des Schönen, insofern es durch Sprache und Schrift, durch Rede überhaupt, zu künstlerischer Darstellung kommen kann, also Theorie der schönen Literatur im weitern Sinne oder auch der sogenannten schönen Redekünste.

Anmerk. 1. Ueber den Ausdruck Aesthetik und ästhetisch. Da jede an und für sich schöne, also ästhetisch bedeutsame Rede auch durch Schrift darstellbar ist, und die Redekünste ihre allseitige Entwickelung und Ausbildung mittelst der Schrift und in derselben erhalten haben; so ergiebt sich, daß und warum eine Theorie der schönen Literatur dasselbe ist mit einer Theorie der sogenannten schönen Redekünste. Besondere Gründe für den Ausdruck Literar-Aesthetik. (Vergl. Vorrede.)

Anm. 2. Vorläufige Bemerkungen über das Verhältniß der Theorie zur Kunst.

Digitized by Google

§. 2.

Es folgt aus dem Begriffe der Literar-Aesthetik, daß dieselbe die allgemeine Aesthetik, als Lehre von dem Schönen und der Kunstdarstellung überhaupt, voraussetze. Demnach bietet sich hier sogleich die nothwendige Vorfrage nach dem Wesen, der Bedeutung und den Beziehungen des Schönen, so wie der Kunst im Allgemeinen.

Anm. Weitere Entwickelung der eigentlichen Aufgabe der Aesthetik überhaupt und ihres Verhältnisses zur Theorie der schönen Literatur.

Ueber das Schöne und seine möglichen Beziehungen im Allgemeinen.

§. 3.

Das Schöne offenbart sich eher und leichter durch's Gefühl, als es sich in einen bestimmten Begriff fassen und nach seiner allgemeinen, wesenhaften Bedeutung aussprechen läßt. Der Grund hiervon liegt in der Eigenthümlichkeit der Natur des Schönen selbst.

§. 4.

Im Allgemeinen kann man folgende Merkmale des Schönen hervorheben.

1) Wohlgefälligkeit, oder Alles, was schön heißen soll, muß gefallen, also ein angenehmes Gefühl erwecken. Jenes Wohlgefallen muß aber zunächst ein unmittelbares seyn, d. h. seinen Grund bloß in dem Gegenstande als solchem und in der Vorstellung seiner reinen Wirklichkeit haben, ohne daß erst andere Beziehungen und Vorstellungen nöthig sind, wodurch

Digitized by Google

dem Gegenstande die Möglichkeit des angenehmen Wirkens vermittelt wird.

Anm. Ueber die verschiedenen Arten des Wohlgefallens. Sinnliches, egoistisches, intellektuelles, praktisches, (moralisches u. s. w.), religiöses und eigentlich ästhetisches Wohlgefallen. Letzteres ist eben das eigenthümliche, oben bezeichnete Wohlgefallen am Schönen. Interessirtes und uninteressirtes Wohlgefallen, wie Kant es nennt. Beleuchtung dieser Unterscheidung. —

§. 5.

2) Anschaubarkeit, oder Alles, was schön ist, muß in bestimmter Form und mit individuellem Charakter erscheinen, so, daß es nicht bloß gedacht, sondern auch auf irgend eine Weise empfunden werden kann. Diese Eigenschaft liegt schon in der vorhergehenden insofern eingeschlossen, als sie Bedingung und nothwendige Voraussetzung derselben ist.

Anm. Ueber die Anschauung. Ihr Unterschied von dem Gedanken, der abstrakten Vorstellung, dem Begriffe überhaupt. Ueber ästhetische Anschauung. Ueber Form und Materie, so wie deren Gegenseitigkeit. — Individualität und Charakter. —

§. 6.

3) Harmonie, oder Alles, was schön seyn will, muß in seiner Erscheinung die Zusammenstimmung eines Vielen zu einer Einheit darstellen. Doch ist nicht jede Harmonie eine ästhetische, sondern nur diejenige, welche schlechthin unmittelbar ist und in ihrer lebendigen Erscheinung sich der innern Anschauung ohne Reflexion vergegenwärtiget.

Anm. Erfordernisse zur Harmonie sind Mannichfaltigkeit, Einheit, Verhältnißmäßigkeit (Symmetrie, Eurythmie,

Digitized by Google

Proportion), Regelmäßigkeit. Verschiedene Arten der Harmonie. (Innere und äußere, verständige und bloß sinnlich-gegebene, technische und mechanische.)

§. 7.

Außer den genannten, gleichsam elementarischen Eigenschaften des Schönen lassen sich noch einige andere hervorheben, welche seine Wirkung auf das menschliche Gemüth betreffen, und die man, zusammengenommen, mit dem Ausdrucke «ästhetischer Effekt» bezeichnen kann. Sie sind folgende.

§. 8.

1) Belebung des Gefühls. Hiermit soll angedeutet werden, daß das Schöne das unmittelbare Bewußtseyn einer gesteigerten Lebensthätigkeit erwecke, also ohne Beihilfe eigentlichen Nachdenkens das Innewerden innerer Erhebung und Theilnahme bewirke.

Anm. Psychologische Andeutungen über Wesen und Wirken des Gefühls, so wie über sein Verhältniß zu den übrigen Thätigkeitsrichtungen der Seele. — Das ästhetische Gefühl insbesondere. (Vergl. §. 12).

§. 9.

2) Beschäftigung des Verstandes. Das eigenthümliche Wesen des Verstandes offenbart sich darin, daß sich das Vorstellen auf die Beziehungen, Verhältnisse und gesammte Gegenseitigkeit der Dinge und Erscheinungen richtet, und also weniger das unmittelbare Seyn (die reine gegebene Wirklichkeit) als vielmehr die Beschaffenheit des Gegebenen zu einer bestimmten Erkenntniß vermittelt. Obwohl nun das Schöne durch-

Digitized by Google

aus unmittelbare Auffassung des rein Gegebenen voraussetzt (§. 5.), so fordert es doch an diesem Gegebenen auch Mannichfaltigkeit der Beziehungen und einheitliches Zusammenstimmen, überhaupt Verhältnißmäßigkeit (§. 6). Es muß also durch dasselbe auch der Verstand beschäftiget werden, jedoch nicht insofern, als er schlechthin für sich thätig ist, sondern insofern er die ganze innere Seelenwirksamkeit in ursprünglich-lebendiger Verbindung durchdringt.

Anm. Ueber die Bedeutung des Verstandes aus dem Standpunkte wissenschaftlicher Psychologie. — Weitere Erörterung der ästhetischen Verstandesbeschäftigung. Erläuterung durch Beispiele. — Vorläufige Erinnerung an den ästhetischen Geschmack mit besonderer Beziehung auf die Verstandsthätigkeit.

§. 10.

3) Beschäftigung der Einbildungskraft (Phantasie). Die Einbildungskraft ist diejenige Thätigkeitsrichtung der Seele, welche die innere Anschauung überhaupt vermittelt. Demnach bedeutet sie das vergegenwärtigende Vorstellen der Gegenstände nach ihrer bestimmten Wirklichkeit und Gestalt ohne wirkliche Gegenwart derselben. Sie ist die Nachbildnerin des Gegebenen, die Vermittlerin der Gedankenverbindung und innern Schöpfung.

Vergleicht man diese Eigenthümlichkeit der Einbildungskraft mit den angedeuteten elementarischen Merkmalen des Schönen; so ergiebt sich leicht, daß und warum das wahrhaft Schöne auch die Einbildungskraft zu besonderer Thätigkeit veranlassen müsse.

Anm. Weitere Entwickelung der möglichen Bedeutung der Einbildungskraft und ihres Verhältnisses zu den übrigen Haupt-

Digitized by Google

richtungen der Seelenthätigkeit. Wirksamkeit der Einbildungskraft in Absicht auf den ästhetischen Effekt und in Absicht auf die ästhetische Produktion (das wirkliche Kunstdarstellen). Verschiedene Arten der Einbildungskraft. Sinnliche, intellektuelle (logische, mathematische, philosophische), ideale (poetische, religiöse). Reproduktive und produktive. Sogenanntes Dichtungsvermögen. — Phantasterei. — *)

§. 11.

4) Erweckung des Bewußtseyns vernünftiger oder höherer Freithätigkeit, d. h. geistiger Erhebung über die Beschränkung des Einzelnen und Endlichen, freien Emporstrebens zu einem Uebersinnlichen und Idealen.

§. 12.

Die genannten Wirkungen des Schönen beweisen sich indeß nicht vereinzelt, sondern sind nur eben so viele Elemente des ästhetischen Effekts, der sich in der lebendigen Vereinigung aller darstellt. Das entsprechende Gefühl kann man das Gefühl des Schönen oder das ästhetische nennen, welches demnach als das bewußte, aber unreflektirte Innewerden unmittelbarer Harmonie eines gesteigerten Gemüthslebens zu erklären ist.

§. 13.

Aus den gegebenen Bemerkungen über das Schöne wird klar, daß dasselbe weder das bloß Sinnlichange-

*) Ueber Gefühl, Verstand und Einbildungskraft, wie über die sogenannten Seelenvermögen überhaupt vergl. mein Lehrbuch der theoretischen Philosophie S. 81 ff. u. meine Anthropologie, Thl. II. S. 145. ff.

Digitized by Google

nehme ist, noch das Nützliche und Zweckmäßige, auch nicht das Vollkommene, noch eine bloße Modifikation des Sittlichguten oder des Intellektuellen und Religiösen. Freilich kann es die angeführten Beziehungen mehr oder weniger in sich aufnehmen, ohne jedoch in einer derselben seine ganze Bedeutung zu haben. Vielmehr kommt ihm eine wesentlich eigenthümliche Bedeutung zu, welche sich den vorhergehenden Entwickelungen gemäß ungefähr dahin aussprechen läßt, daß das Schöne sey die Wesenheit der Dinge, insofern sie sich in konkreter Unmittelbarkeit auf höchst möglich vollendete Weise darstellt.

§. 14.

Das Schöne kann sich also nur unter den mannichfaltigen Beziehungen der Wirklichkeit bieten, und es muß überall zum Daseyn kommen, wo ein Allgemeines, in der Idee Vorstellbares (eine Art des Seyns, des Wirkens, der Erscheinung) nach seiner eigensten Geltung in der Form einer besondern Gegebenheit möglichst angemessen veranschaulicht wird, und gerade wegen dieser angemessenen bestimmten Formdarstellung und in derselben ohne alle andere Beziehung dem geistigen Interesse genügt. Eben damit nun erklärt sich, wie es verschiedene Arten des Schönen geben könne und müsse.

Anm. Ueber körperliche und geistige Schönheit, über das Schöne in der Natur, im Menschenleben und in der Kunst. — Ueber die Stufen des Schönen nach den verschiedenen Stufen (Arten) der Dinge selbst. Ob es eine absolute, vollendete Schönheit schlechthin geben könne? —

Digitized by Google

§. 15.

Nächst dem eigentlich Schönen verdient das Erhabene eigene Berücksichtigung, insofern es nicht nur ein Gegenstand der Kunst überhaupt, sondern auch der literarischen im Besondern seyn kann.

Das Erhabene setzt nun erstens die Größe voraus, oder Alles, was erhaben seyn soll, muß durch die Vorstellung seiner Größe auf das Gemüth wirken, ohne daß darum jede Größe oder das bloß Große, als solches, das Erhabene ist.

Anm. Ueber das Wesen der Größe. Verschiedene Größe. (Sogenannte mathematische und dynamische Größe).

§. 16.

2) Das Erhabene muß zweitens das Schöne insofern in sich aufnehmen, als es in seiner Erscheinung durch Harmonie der Formen gefallen muß. Ohne diese Eigenschaft artet das Erhabene in das Uebertriebene, Excentrische, Gestaltlose, Abentheuerliche oder Gräßliche aus.

Anm. Weitere Beleuchtung des Zusammenhangs zwischen dem Schönen und dem Großen, damit das wahrhaft Erhabene erscheine. Beispiele aus Natur, Kunst und Menschenleben. —

§. 17.

3) Das Erhabene muß in Absicht auf den ästhetischen Effekt eine Harmonie des Gemüths bewirken, welche aus dem Kontraste oder aus einer Dissonanz der Vorstellungen hervorgeht. Die Elemente dieser Dissonanz sind das Gefühl einer mächtigen, die gemeine physische Kraft des Menschen bewältigende Nothwendigkeit, somit eines außerhalb der menschlichen

Digitized by Google

Freiheit gelegenen und ihr sich gegenüberstellenden Ueberschwenglichen einerseits, das Gefühl einer eben durch jenes gegentheilige Moment belebten und zum entschiedenern Bewußtseyn gekommenen überphysischen, moralischen (geistig-begründeten und insofern freien) Kraft andererseits. Doch dürfen die genannten Elemente nicht absolut gegenstrebend beharren, sondern es muß, wie bereits angedeutet worden, die Dissonanz sich in Harmonie auflösen und zwar dadurch, daß das Bewußtseyn irgend eines höheren menschlichen oder dem menschlichen verwandten freien Wirkens das Gemüth über die Nothwendigkeit erhebt, es hierdurch erweitert und zu großartiger Innenthätigkeit erweckt.

§. 18.

4) Damit die Vorstellung einer Größe den zum Wesen des Erhabenen erforderlichen ästhetischen Effekt begründe, ist nöthig, daß sie eine unreflektirte, durch kein bestimmtes Verstandesdenken vermittelte sey.

Anm. Weitere Entwickelung und Beleuchtung dieser Eigenthümlichkeit des Erhabenen. Erinnerung an das Tragische. — Verschiedene Arten des Erhabenen. (Das Mathematisch-[Extensiv-] und Dynamisch-[Intensiv-] Erhabene. Letzteres kann wieder unterschieden werden in das Physisch- und Psychisch-Erhabene, letzteres in das Intellektuell-, Praktisch- und Religiös-Erhabene. — Das Feierliche. — *)

*) Eine vorzügliche Erklärung des Erhabenen findet man bei Kant, Kritik der Urtheilskraft S. 104 (2. Ausg.). Uebrigens verdient die ganze Lehre vom Erhabenen bei diesem scharfsinnigen Denker nachgelesen zu werden. A. a. O. S. 74 ff. Erinnerung an die Erklärung des Erhabenen bei Longin (De sublim. sect. VII. p. 21. ed. Weiskii. Und meine

Digitized by Google

§. 19.

Außer dem Erhabenen giebt es nun noch mehrere andere Beziehungen, welche sich dem Schönen beigesellen und es unter verschiedenen Gestalten erscheinen lassen können. Dahin gehört zunächst die Grazie, welche die Schönheit ist, insofern sie in der Darstellung des eigentlich Menschlichen sich verwirklicht. Sie kann sich so verschieden modificiren, als es eigenthümliche Richtungen des menschlich-regen Lebens giebt. Ihre Merkmale sind

1) Anmuth, oder das mild Ansprechende in Form und Bewegung.

2) Natürlich-unmittelbares Bewußtseyn der Sitte, gleich fern von Regellosigkeit, wie von blöder Beschränkung und bloßer Naturnothwendigkeit.

3) Gefälligkeit und Bedeutsamkeit im Ausdrucke des Lebens.

Anm. Weitere Erklärung des Einzelnen. Warum die Grazie nur in der Menschenwelt zur Erscheinung kommen könne? — Unterschied der antiken und christlichen Grazie. — Fehler gegen die Grazie (die Erstrebung, das Gezierte, Süßliche). — Das Reizende nach seiner möglichen ästhetischen Seite und seinem Unterschiede von der Grazie.

§. 20.

Das Naive, aus dem Gesichtspunkte des Aesthetischen, ist das Schöne, insofern es in der reinen Natür-

---

altklass. Literar-Aesthetik. Abtheil. I.) Dagegen vergl. was Burke über das Wesen des Erhabenen lehrt. Er findet die Grundlage des Erhabenen in der Körperlichkeit und erklärt dessen Ursprung ganz eigentlich auf physiologischem Wege. Cf. Ed. Burke, Inquiry into the origin of our ideas of sublime etc. Lond. 1772.

Digitized by Google

lichkeit des Menschlichen zur Erscheinung kommt. Seine Bedingungen sind

1) Unmittelbares Bewußtseyn des Reinmenschlichen.

2) Unbefangenheit der Lebensdarstellung, gleich fern von roher Natur, wie von reflektirter und eigentlich konventioneller Kultur.

3) Lauterkeit des Sinnes und Absichtslosigkeit.

4) Grenze des Naiven ist rücksichtlich des Grades der Lebensthätigkeit des Gemüths einerseits die phlegmatische Ruhe, andererseits die eigentlich leidenschaftliche Bewegung.

Anm. Ueber das Naive im weitern Sinne, insofern es keine eigenthümliche Offenbarung des Schönen ist, sondern den Grundton irgend einer nationalen Kunst bildet, z. B. der griechischen. Etymologische Bedeutung des Worts. — Das Naive nach seinen allgemeinsten möglichen Richtungen. — *)

§. 21.

Eine besondere Erscheinung des Schönen kann sich in denjenigen Verhältnissen des Menschlichen bieten, welche die mitfühlende Theilnahme betreffen. Es entsteht auf diese Weise das ästhetisch Rührende, welches im Allgemeinen zu erklären ist als das Schöne im Gefühle und Ausdrucke der Theilnahme am Menschlichen. Wesentliche Eigenschaften des ästhetisch Rührenden sind folgende

1) Dasselbe geht aus einer Dissonanz der Gefühle hervor, wie das Erhabene, nämlich aus dem Gefühle

*) Ueber das Naive verdient wegen mancher eigenthümlichen Ansicht im Besondern Vergleichung Schiller, kl. prof. Schriften. Thl. II. Auch die Horen, 1795. St. XI.

Digitized by Google

nothwendiger Beschränkung und freier psychischer Selbstkraft.

2) Es muß sich der Widerstreit beider Gefühle auflösen in das der innern Einheit des thätig erregten Gemüths und zwar ohne Reflexion in unmittelbarer Selbstentwickelung des innern Lebens. Dieses geschieht in der Weise, daß die Beschränkung das Bewußtseyn der höheren menschlichen Anlage und Lebensfähigkeit erweckt, daß sie also selbst gleichsam ein Faktor des höher und inniger gestimmten Lebens wird.

3) Der Ausdruck des Leidens, ebenso die dadurch bewirkte Gemüthsbewegung darf daher nie einen solchen Grad erreichen oder auch in der Art sich darlegen, daß das Moment der Beschränkung und Nothwendigkeit die innere Freiheit völlig bindet und das Bewußtseyn menschlicher Selbstkraft zurückhält.

4) Der Gegenstand der Theilnahme muß in irgend einer Weise dem Gebiete des Menschlichen angehören, weil sonst jene innerlich-faktorische Verbindung der beiden Grundelemente, der Beschränkung und Erweiterung des Gemüthslebens, nicht statt finden könnte.

5) Das ästhetisch Rührende muß außer dem Kreise des schlechthin Gemeinnothwendigen im Menschenleben liegen, also auch nie reine Naturdarstellung seyn.

Anm. 1. Ueber die Erklärung Einiger, daß das ästhetisch Rührende auf einem Gleichgewichte zwischen Kraft und Leiden beruhe. Das Rührende fordert Bewegung des innern Lebens, erhöhete Thätigkeit desselben. Ein Gleichgewicht verschiedener Momente aber hat die völlige Ruhe zu ihrem Resultate. — Ueber den Unterschied zwischen der bloß natürlich-sinnlichen Rührung und der ästhetischen. Jene ist blos Leiden, ihr Grund und einziges Moment die Schwäche, während bei dieser nothwendig das Bewußt-

Digitized by Google

seyn psychischer Selbstkraft wirken muß. Daher kann man als Fehler gegen das ästhetisch Rührende Alles betrachten, was zu sehr auf die Seite der sinnlichen Natürlichkeit und des bloß sinnlich Pathologischen neigt. (Das Weinerliche [zum Theil Ovid, Diderot, Kotzebue], das Gräßliche, das Widerliche, die kraftlose Verzweiflung). Eine andere Quelle von Fehlern in Absicht auf das ästhetisch Rührende ist die Unnatur, die Exstrebung. (Die Empfindelei, der Frost, die tragische Karikatur).

Anm. 2. Ueber die Arten des ästhetisch Rührenden. Die sanfte Rührung (das Sentimentale, Elegische), die starke Rührung (das Tragische, Pathetische). Fehler gegen das Pathetische ist der Schwulst, das falsche Pathos. Weitere Charakteristik der angedeuteten Arten des ästhetisch Rührenden mit steter Hinsicht auf die entsprechenden Darstellungen in den redenden wie übrigen schönen Künsten.

§. 22.

Gleichwie das Schöne im Gebiete des Rührenden, des Ernstes überhaupt zur Offenbarung kommen kann, ebenso auch in dem des Lächerlichen und des Scherzes. Aber auch hier ist erstes Erforderniß Unterscheidung des bloß Natürlichen und gemein Gegebenen von dem, was in dieser Art ästhetisch seyn kann. Im Allgemeinen sind nachfolgende Punkte zu berücksichtigen.

1) Der eigentliche Grund des Lächerlichen wie des Scherzes überhaupt ist immer eine Art Gegensatz zwischen dem, was seyn sollte und seinem Gegentheile.

2) Es muß durch die Darstellung dieser Verhältnisse stets eine psychische Lebenserweiterung bewirkt werden.

3) Daher muß sich das Moment der menschlichen Freithätigkeit und vernünftigen Wirksamkeit in der Auffassung und Wiederdarstellung der lächerlichen und scherz-

Digitized by Google

haften Erscheinungen kund geben, wofern ein ästhetischer Zweck erreicht werden soll.

4) Der Gegenstand des Aesthetisch-Lächerlichen und Scherzhaften kann nur das Menschliche seyn, weil hier allein der Grund dafür, nämlich der Gegensatz zwischen Natur und Sitte, Wahrheit und Unwahrheit, zwischen Regel, Gewohnheit und Abweichung von beiden, zwischen Klugheit, Weisheit und Thorheit gegeben seyn kann.

5) Es darf in diesen Verhältnissen keine Beziehung gelegen seyn, welche entweder an und für sich rein ernsthafter Natur ist, oder das Menschliche rein ausschließt oder es in seinen vernünftigen, ewigen Interessen verletzt.

Anm. 1. Besondere Richtungen und Arten des ästhetischen Scherzes und des Aesthetisch-Lächerlichen. Erinnerung an einige bekanntere Erklärungen des Letztern. Kritik derselben. (Aristoteles, Poetik. K. VI. Desgleichen Cicero, de orator. II. 28. Quintilian entwickelt die Lehre über das Lächerliche weitläuftig und sehr scharfsinnig. Instit. or. l. VI. c. 3. Vergl. meine altklass. Literar-Aesthetik. Abth. I. Kant. S. dessen Kritik der Urtheilskraft S. 225. Bouterwek, Aesthetik. Thl. I. S. 176 ff. 2. Aufl. Göttingen, 1815. J. P. Richter, Vorschule der Aesthetik. Thl. I. S. 179 ff. und besonders 196 ff. 2. Ausg.). — Das Komische. Seine eigenthümliche Natur. Unterschied vom bloß Lächerlichen, Verhältniß zu diesem. Fehler gegen das Komische. — Das Grotteske. Burleske. — Die Karikatur aus dem ästhetischen Gesichtspunkte. —

Anm. 2. Die Ironie. Als besondere ästhetische Erscheinung ist dieselbe eine mit ästhetischer Wirkung statt findende ideal-freie, durchgeführte Darstellung des Unwahren in der Form des Wahren. Sie gehört dem Scherze und Lächerlichen, wie dem Humor an. (§. 23.) (Parodie und Travestie, als eigenthümliche Durchführungen der Ironie). — Ueber den Witz, als Vermittelung des ästhetisch Lächerlichen und Scherzhaften. —

Digitized by Google

§. 23.

Ein eigenthümliches Gebiet des Schönen öffnet sich, wo Ernst und Scherz einander begegnen, sich wie Licht und Schatten bedingen und voraussetzen. Alle Schönheit muß ihre Grundlage in irgend einer Wirklichkeit finden. Darauf ruhet ihre Wahrheit. Eine schlechthin willkührlich und abstrakt gebildete Darstellung kann daher nie schön seyn. Betrachtet man aber das Leben und die Gesetze seiner Verhältnisse und ihrer Entwickelung; so muß man anerkennen, daß sich in demselben Schmerz und Lust, Leid und Freude, Ernst und Scherz, Weinen und Lachen, Ideales und Gemeines oft gegenseitig erzeugen, beschränken, feindlich begegnen, freundlich unterstützen, kurz in ihren mannichfaltigen Modifikationen und Richtungen so zusammenstellen, daß dadurch eigenthümliche Lebenserscheinungen gestaltet werden. Insofern nun diese möglichen Erscheinungen so aufgefaßt und wieder dargestellt werden, daß sich dadurch ein bestimmter ästhetischer Effekt erzeugt, findet hier das Schöne eine besondere Weise seiner Offenbarung, welche wiederum eine doppelte Seite hat, deren Eine das Humoristische, die Andere das Satyrische darstellt.

§. 24.

Die eigenthümliche Bedeutung des Humoristischen liegt hauptsächlich darin, daß es sich als diejenige freigefaßte Anschauung des Lebens charakterisirt, in welcher die Bejahungen und Verneinungen, das Kleine und Große, das Unbedeutende und Bedeutende, so zu einem lebendigen Ganzbilde vereinigt erscheinen, daß dadurch die Ahndung eines höchsten, Alles ausgleichenden Idealen unmittelbar, d. h. bei und wegen der Anschauung selbst,

Digitized by Google

zum Bewußtseyn gebracht wird, und hiermit innere Erhebung und geistige Lebenserweiterung entsteht.

Anm. Der Humor ist gleichsam eine sich poetisch darlegende Metaphysik. Unterschied zwischen ihm und der philosophischen Spekulation. — Erinnerung an humoristische Kunstdarstellungen, besonders aus dem Gebiete der redenden Kunst. (Shakspeare [Hamlet, Lear] Sterne, Swift, J. Paul). — Etymologische Erklärung. Psychische Voraussetzung. Laune. Verschiedene Richtungen des Humors. — Sein eigentlicher Unterschied vom Komischen. — *) Warum das Humoristische mehr in der modernen Kunst erscheint, während das Komische am reinsten in der antiken (griechischen) sich darstellt. —

§. 25.

Das Satyrische macht sich im Vergleich mit dem Komischen dadurch als eigenthümliche ästhetische Erscheinung bemerkbar, daß es zu seinem materiellen Elemente nicht den Scherz und das Lächerliche hat, also auch keine poetische Darstellung beider ist, sondern diese nur als Mittel nimmt, den moralischen Ernst anschaulich in's Leben treten zu lassen. Neben dem Humoristischen charakterisirt es sich als besondere Modifikation möglicher Darstellung des Schönen dadurch, daß es nicht sowohl eine eigenthümliche Weltanschauung in sich faßt, auch die Gegebenheit überhaupt nicht im Vergleich mit dem Idealen verneint, als es vielmehr nur einzelne Seiten menschlichen Strebens in ihrer Nichtigkeit hinstellt.

*) Insofern J. Paul das Humoristische auch als Theoretiker vorzüglich berücksichtiget hat; verdienen seine betreffenden Erklärungen wohl vor andern kritische Würdigung. Vergl. dessen Vorschule der Aesthetik, 1. Thl. S. 235. ff. 2. Ausg.

Digitized by Google

Außerdem ist bei dem Humor der Scherz und das Lächerliche materielles Element, während es bei dem Satyrischen nur formelle, gleichsam instrumentale Bedeutung hat. Das Satyrische ist daher die Veranschaulichung der Nichtigkeit des Unwahren, wo es sich im Besondern als Inhalt menschlichen Strebens vorträgt, im Spiegel des Lächerlichen. Daher darf das eigentlich Satyrische den moralischen Ernst nie schlechthin unmittelbar und in seiner eigenen Form darstellen, noch aber auch sich in der Darstellung des Lächerlichen als *solchen*, am wenigsten in dem bloßen Spiele des Witzes gefallen.

Anm. Ueber die Eigenschaften des Satyrischen im Besondern. Verschiedene Richtungen desselben. Ironie, als vorzügliches Mittel des Satyrischen.

§. 26.

Endlich kann sich das Schöne auch in denjenigen Verhältnissen und Lebenserscheinungen offenbaren, in welchen die Heiterkeit, der Frohsinn und die Zufriedenheit des Gemüths sich ausdrückt, wo sich also die Harmonie des Lebens ohne innerlich gegensätzliche Momente verwirklicht zeigt. Man kann die betreffenden ästhetischen Erscheinungen unter dem allgemeinen Namen des *Idyllischen* zusammenfassen.

Anm. Unangemessenheit und zu große Beschränkung der gewöhnlichen Begriffsbestimmung des Idyllischen. Weitere Entwickelung seiner eigenthümlichen Momente. — Hauptsächlichste Arten desselben. (In Absicht auf *inneres Gemüthsleben*, auf *Beschäftigung*, auf *Lebenslagen*, *gesellige Verbindung* z. B. Ehe, Familie, Freundschaft. Man könnte demnach im Allgemeinen wohl drei Hauptgattungen des Idyllischen unterscheiden, nämlich das *Lyrisch-Episch-* und *Dramatisch-Idyllische*. Vergl. unten §. 219.).

Digitized by Google

§. 27.

Eine allgemeine Unterscheidung des Schönen, welche in Absicht auf alle genannte Offenbarungsweisen desselben ihre Anwendung finden kann, ist die in das Einfach- (gleichsam Plastisch-) Schöne, und das Romantisch- (gleichsam Malerisch-) Schöne. Jenes charakterisirt sich durch Bestimmtheit, Klarheit, gehaltene, ruhige Harmonie und Abgeschlossenheit der Form, dieses durch die Mannichfaltigkeit der sich verschlingenden Beziehungen, durch den Glanz und Wechsel der Farben, durch Ueberraschung der Zusammenstellungen, durch ein unbestimmtes Maß der Verhältnisse, durch die Zauberei der mehr in Luft schwebenden und in Duft gehüllten, als klar begrenzten Gestalten, durch sehnsüchtige Beweglichkeit des Gemüths, das, Vergangenheit und Zukunft ahndungsvoll verbindend, sich über die Gegenwart hinaus in unzeitlichem Seyn eine Welt des Unendlichen bauet, aus welcher das Zwielicht des Wunderbaren sich dämmernd herabsenkt und die Gegenstände der Wirklichkeit helldunkel umzieht.

Anm. Warum und inwiefern der antiken Zeit das Einfach-Schöne, der modernen das Romantische eigenthümlicher ist? Ob das Eine oder das Andere Einer der beiden Zeiten ausschließlich angehöre? — Kritik der bejahenden Behauptung. — Arten des Romantischen nach verschiedenen Beziehungen. Wie es eine lyrische, epische und dramatische Romantik geben könne.

§. 28.

Wie die Anerkennung des Wahren ihre eigenthümliche Vermittelung in dem Verstande, die des Guten im Gewissen findet; so giebt es auch für die Anerkennung und Beurtheilung des Schönen ein besonderes Vermögen in

Digitized by Google

der menschlichen Natur, welches man den (ästhetischen) Geschmack zu nennen pflegt.

Anm. Wie es an sich keine substanziell verschiedenen Kräfte und Vermögen in der menschlichen Seele geben könne, sondern überall nur eine Vorstellungsfähigkeit, welche jedoch nach Verschiedenheit der Beziehungen sich verschieden darstelle. Bestimmte ähnliche oder verwandte Richtungen bilden die Begriffe von entsprechenden Vermögen, welche insofern allerdings ihre Bedeutung haben. — Ueber das Verhältniß zwischen dem Wahren, Guten und Schönen.

§. 29.

Der Geschmack, als die Fähigkeit, das Schöne nach seiner jedesmaligen Geltung richtig zu würdigen und von seinem Gegentheile zu unterscheiden, hat darin sein eigenthümliches, von dem wissenschaftlichen Urtheile verschiedenes Wesen, daß er unmittelbar wirkt, d. h. das Schöne und dessen Verhältnisse nicht erst in Folge reflektirender Betrachtung und elementarischer Zergliederung erkennt und würdiget, sondern durch eine Art innere Anschauung und lebendige Vergegenwärtigung auffaßt und zum angemessenen Bewußtseyn bringt.

§. 30.

Obwohl der Geschmack, wie jedes andere sogenannte Vermögen, angeboren, d. h. als mögliche Richtung der Vorstellungsthätigkeit ursprünglich begründet seyn muß; so ist er doch keineswegs bloße Naturanlage, sondern muß, um sich in Sachen des Schönen als richterlich befugt zu beweisen, mehrere hinzukommende Bedingungen und Eigenschaften annehmen. Hierhin gehört besonders harmonische Beziehung des ästhetischen Gefühls

Digitized by Google

auf die übrigen, zumal verständigen und vernünftigen Vorstellungsrichtungen, Bildung des gesammten psychischen Lebens und ganz vorzüglich vielseitige und reine Anschauung des Schönen in Natur, Menschenleben und Kunst.

Anm. Ueber den schlechten Geschmack. Ursachen eines schlechten Geschmacks oder auch des Sinkens und der Ausartung eines guten. —

§. 31.

Der ästhetische Geschmack ist keinesweges etwas bloß Subjektives, Willkührliches oder Veränderliches und Zufälliges, wie oft gelehrt wird; vielmehr rührt die häufig vorkommende subjektive Zufälligkeit der Ansichten in Sachen des Geschmacks lediglich daher, daß man entweder das bloße rohe Naturgefühl an die Stelle des Geschmacks treten läßt, oder überhaupt bloß die mehr oder weniger veränderliche Richtung des Vorstellens auf das Sinnlich-Angenehme für die Grundlage des ästhetischen Urtheils nimmt. Der richtige Geschmack, somit auch das wahre ästhetische Urtheil wird von der gegenständlichen Geltung des Schönen bedingt und muß sich den ursprünglichen Verhältnissen gemäß, in welchen die mögliche Vorstellungsthätigkeit zu den Gegenständen steht, gestalten. Da nun aber jene gegenständliche Geltung unter gleichen Umständen, und eben so das Verhältniß der subjektiven Auffassungskraft zu den Dingen unter gleichen Beziehungen sich gleich bleibt; so muß auch dem richtig ausgebildeten Geschmacke im Ganzen Allgemeingültigkeit zukommen.

Anm. Ueber die Verschiedenheit des Geschmacks. Weitere Darlegung des auch ästhetisch-praktisch Schädlichen der Ansicht von

Digitized by Google

der bloßen Subjektivität des Geschmacks. Erinnerung an die moralischen, religiösen und ähnlichen Gegenstände, rücksichtlich derer gleichfalls keine schlechthin subjektiv-willkührlichen Meinungen zu gestatten sind. Empirische, besonders historische Bestätigungsgründe für die mögliche Allgemeingültigkeit des Geschmacks. Der Einwurf von der Verschiedenheit des Geschmacks in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern kann, genau genommen, keine Bedeutung haben. Denn ist der Geschmack den nothwendigen Beziehungen, welche Zeiten und Nationen mit sich bringen, gemäß, so muß sein Urtheil zu jeder Zeit und von jeder Nation aus dem Gesichtspunkte jener Beziehungen anerkannt werden, ist er aber ein willkührlicher, welcher sich auf bloße Zufälligkeiten gründet, so hat er eben damit keine Bedeutung und ist ein falscher. — Weitere Entwickelung, wie, unbeschadet der Allgemeingültigkeit des wahren Geschmacks, Verschiedenheiten möglich, ja nothwendig sind, und wie bei Beurtheilung des Schönen stets der naturgemäße oder sonst nothwendig zu setzende Gesichtspunkt zu berücksichtigen sey. — Ueber die sogenannte Kritik des Geschmacks. Ihre transcendentale und empirische Grundlage. — Verhältniß des Geschmacks zum Genie. —

Ueber die Kunst und ihre möglichen Verhältnisse im Allgemeinen.

§. 32.

An die Lehre von dem Schönen und seiner möglichen Beurtheilung schließt sich die über Bedeutung und Wesen der Kunst. (§. 2.).

Kunst überhaupt ist die Fähigkeit, Vorstellungen in äußerliche Formen zu bilden, also die Fähigkeit, mit Absicht das innere Leben bildend darzustellen. Sie fordert daher wesentlich Bewußtseyn und in irgend einer

Digitized by Google

Weise freie, d. h. von bloßer Naturnothwendigkeit unabhängige Zweckſetzung.

Anm. Etymologiſche Erläuterung. — Unterſchied der Kunſt von der Natur (Kunſtprodukt und Naturprodukt), ſo wie von der Wiſſenſchaft.

§. 33.

Aus dem äſthetiſchen Geſichtspunkte iſt Kunſt die Fähigkeit, mit ſelbſtſchöpferiſcher Thätigkeit das Ideale oder geiſtig-innerlich Angeſchaute in entſprechenden vollendeten Formen der Wirklichkeit als urſprünglich-unmittelbare Gebilde darzuſtellen. Man nennt die Kunſt in dieſer Bedeutung auch wohl vorzugsweiſe ſchöne Kunſt.

Anm. Unterſchied der ſchönen Kunſt von allen übrigen Arten der Kunſt. Die verſchönernden Künſte. —

§. 34.

Aus dem Begriffe der ſchönen Kunſt ergiebt ſich der ſogenannte oberſte Grundſatz derſelben, welcher verſchieden aufgeſtellt worden iſt. Er kann wohl kein anderer ſeyn als dieſer: Die Kunſt ſtrebe, die reinen Ideen des Wirklichen in den Formen der Wirklichkeit zur Anſchauung zu bringen, indem ſie, frei ſich über die Naturbeſchränkung erhebend, doch gleich unmittelbar und lebendig-einheitlich wie die Natur bildet.

Anm. Ueber den Grundſatz der Naturnachahmung, des Wetteifers mit der Natur, der freien Idealiſirung. Hiſtoriſch-kritiſche Bemerkungen in dieſen Hinſichten. —

§. 35.

Die Kunſt kann nun aus einem objektiven und ſubjektiven Standpunkte betrachtet werden. In der erſteren

Digitized by Google

Hinsicht ist sie die ästhetische Schöpfung und Darstellung als solche, oder das Kunstwerk selbst, in der andern betrifft sie die Fähigkeit des Schaffens und Darstellens, oder den Künstler. Die Anforderungen in Absicht auf die Kunst lassen sich nun nach beiden Seiten hin mit steter Beziehung auf den obersten Grundsatz näher entwickeln.

§. 36

In objektiver Hinsicht eignen der Kunst drei Elemente, nämlich das der Idee, der Form und der wirklichen Darstellung. Alle drei Elemente müssen angemessen vereint erscheinen, wofern ein Kunstwerk vollendet und hiermit in seiner Art klassisch seyn soll.

Anm. Da jede besondere Kunstschöpfung von eigenthümlichen Voraussetzungen ausgeht; so versteht sich, daß die harmonische Verbindung jener Elemente nicht stets und überall auf gleiche Weise statt finden könne oder müsse, daß somit auch keine bestimmte künstlerische Darstellungsweise als absolut und allein klassisch hingestellt werden dürfe. — Ueber die gewöhnliche Bedeutung des Klassischen. — Schädlichkeit der Ansicht von einer historisch-gegebenen allgemeingültigen, absoluten Klassicität in Beziehung auf Kunstwirken und Kunstkritik. Betreffende historische Andeutungen.

§. 37.

Den genannten drei Elementen der Kunstschöpfung entsprechen nun drei besondere Kunsthandlungen, nämlich die Erfindung, die Anordnung, und die Ausführung, deren jede ihre eigenthümlichen Bedingungen, Grundsätze und Regeln hat.

Anm. Erläuterung durch Beispiele aus den verschiedenen Kunstgebieten. Vorläufige Erinnerung an die schöne Literatur.

Digitized by Google

§. 38.

Die Erfindung besteht in derjenigen geistigen Thätigkeit, kraft welcher die Idee eines bestimmten Kunstwerks gefaßt und nach ihrem möglichen Organismus ein Bewußtseyn entwickelt wird. Die Erfindung ist daher das Er- und Durchdenken des Inhalts einer Kunstschöpfung und ihres eigenthümlichen Charakters.

§. 39.

Die Erfindung kann so verschiedene Richtungen nehmen, als es Beziehungen giebt, innerhalb welcher eigenthümliche Kunstdarstellungen möglich sind. Sie kann rein ursprünglich seyn oder nur relativ ursprünglich, je nachdem Stoff und Entwickelung durch freie Selbstkraft des Geistes zur Vorstellung gebracht, oder ein gegebener Stoff zu neuer, ursprünglicher Erscheinung organisirt wird.

Anm. Weitere Andeutungen über Verschiedenheit der Erfindung und deren allgemeinste Gründe (Indioidualität des Künstlers, Nationalität, Zeitlichkeit, Verschiedenheit der Lebensweise, Ansichten, Sitten, Naturgegenstände, Geschichte, gegebener Stoff nach seiner höheren oder gewöhnlichern Bedeutung u. s. w.)

§. 40.

Die Hauptsache der Erfindung besteht ihrem Begriffe gemäß in zwei Dingen, nämlich in der Auffassung des Grundgedankens (der Idee im engern Sinne) und dann in der Entwickelung und Organisirung desselben zu einem bestimmten Ganzen oder in der Bildung des Plans. Die vorzüglichsten und allgemeinsten Anforderungen in dieser Hinsicht sind richtige Wahl, Neuheit, Einheit, Vollständigkeit und gehörige Motivirung.

Digitized by Google

Anm. Weitere Erklärung dieser Forderungen. Der künstlerischen Wahl widerstrebt die Zufälligkeit, der ästhetischen und wahrhaft künstlerischen Neuheit steht entgegen die Gemeinheit, die sklavische Nachahmung, die Modesucht. Eigenschaften der künstlerischen Einheit und Vollständigkeit. (Lebendige Verbindung, freies unstudirtes Ineinandergreifen, Angemessenheit in Absicht auf den Grundgedanken, Präcision). Fehler gegen beide. (Verworrenheit, Widersinnigkeit, Mangel an innerlicher Stetigkeit, bloß reflexive oder auch mechanische Zusammenstellung, Ueberladung u. s. w.). Wesentliches Erforderniß der Motivirung ist nothwendige Beachtung der Grundidee, des Gegenstandes und der wesentlichen Umstände. Ihr widerstrebt die Willkühr. — Diese Forderungen sind rücksichtlich der literarischen (redenden) Kunst weiter unten näher erörtert. (§. 98. ff. §. 112. ff.)

§. 41.

Die Anordnung ist als die zweite Kunsthandlung bei der Kunstschöpfung genannt worden (§. 37.). Sie bezieht sich ganz eigentlich auf die Form (§. 36.) und besteht in der Ausbildung des erfundenen und organisch-entwickelten Inhalts zu eigenthümlicher, charakteristischer Anschaulichkeit oder zu individueller Erscheinung.

§. 42.

Die künstlerische Anordnung fordert nun vor Allem die ideale Vergegenwärtigung des Erfundenen oder die Bildung des Ideals. Diese beruhet darin, daß der im Gedanken organisirte Inhalt, mittelst der Phantasie, in der ihm eignenden bestimmten Gestalt höchst möglich vollendet ausgeprägt, innerhalb des Bewußtseyns angeschauet werde. Das Kunstideal ist daher gleichsam inner-

Digitized by Google

lich versinnlichte Form des Gedachten in höchster Vollkommenheit.

Anm. Weitere Bemerkungen über das Ideal im Allgemeinen und das Kunstideal im Besondern.

§. 43.

Weiter fordert die Anordnung Angemessenheit der Form im Vergleich mit dem Inhalte, Individualität bei höchst möglicher Allgemeinheit nach Art und Gattung, also charakteristisches Gepräge, innern Zusammenhang mit dem Inhalte, Harmonie in den Theilen und Verhältnissen, Haltung. Zweck und letztes Ziel aller dieser besondern Forderungen ist die Schönheit.

Anm. Fehler gegen die Angemessenheit der Form ist das Unschickliche; gegen das Charakteristische die Flachheit und Begriffsallgemeinheit einerseits, die gemeine individuelle Naturbeschränkung andererseits; gegen den innern Zusammenhang der Form mit dem Inhalte streitet die Starrheit und Ausdruckslosigkeit; der Harmonie, deren Elemente die Proportion, Symmetrie, Eurythmie und die Abstufung in der Mannichfaltigkeit sind, widerstrebt einerseits die Einförmigkeit, andererseits die Mischung des Heterogenen und das Ueberwiegen des Details in Bezug auf die Bedeutung des Ganzen; gegen die Haltung endlich wird gefehlt durch das Schwankende und Unbestimmte in der Bezeichnung der Gegenseitigkeit der Verhältnisse so wie des Gesammt- oder Grundtones der ganzen Form. (Erläuterung des Einzelnen durch Beispiele aus dem Gebiete der schönen Künste, besonders der Redekünste).

§. 44.

Die Ausführung endlich ist die dritte Kunsthandlung bei der Hervorbringung eines Kunstwerks (§. 37.).

Digitized by Google

Ihr Vorwurf ist die wirkliche Darstellung des Ideals (§. 36.), oder die äußerliche Formgebung. Sie erstreckt sich daher auf Alles, was Bedingung und Mittel der schönen Erscheinung einer künstlerischen Idee seyn kann.

§. 45.

Die Ausführung fordert ihrerseits Mehreres, namentlich Richtigkeit der Form im Allgemeinen (wohin besonders die Korrektheit gehört), Regelmäßigkeit oder die durch das Gesetz der Einheit beschränkte Entwickelung des Besondern in der Formdarstellung, Klarheit oder durchgängige unverworrene Anschaulichkeit der ganzen Form und ihrer Erzeugung aus dem Einzelnen und damit unzweideutige Offenbarung der Idee und Richtung der Kunstschöpfung, Freiheit der Darstellung oder Leichtigkeit in der Entwickelung des Mannichfaltigen, seiner Gegenseitigkeit und seines Ueberganges; Bildung oder Ausdruck der geistigen Selbstbeherrschung in der Form; angemessene Technik oder Kenntniß und Anwendung aller derjenigen eigenthümlichen Mittel, wodurch die Formgebung gleichsam materiell möglich wird.

Anm. Man kann die Bedingungen der Ausführung unter dem Ausdrucke Artistik zusammenfassen. Der Richtigkeit oder Korrektheit widerstrebt die wirkliche Fehlerhaftigkeit in der Formgebung und die eigentliche Nachlässigkeit *) einerseits, die Peinlichkeit und der Pedantismus andererseits; der Regelmäßigkeit entgegen ist das

*) Diese fehlerhafte Nachlässigkeit muß wohl unterschieden werden von der ästhetischen oder künstlerischen der sogenannten angenehmen (grata negligentia).

Digitized by Google

Excentrische und die Phantasterei; wider die Klarheit wird gefehlt durch die Verworrenheit und den falschen Mysticismus; wider die Freiheit der Darstellung durch den Schein der Anstrengung und die Steifheit; gegen die Bildung durch das Ungefällige, Unschickliche und Rohe; der Technik stellt sich die eigentliche Schnitzerhaftigkeit gegenüber. (Erläuterung des Einzelnen durch zweckmäßige Beispiele).

§. 46.

Aus dem objektiven Gesichtspunkte können noch folgende allgemeine, auf das Ganze eines Kunstwerks bezügliche Forderungen hervorgehoben werden.

1) Die ganze Kunstproduktion muß poetisch seyn, d. h. Idee, Form und Darstellung müssen mittelst freien Ineinandergreifens der Erfindung, Anordnung und Ausführung sich als ein unmittelbares einheitliches Werk ursprünglicher Schöpferkraft geben und somit in ihrer ganzen Erscheinung ein bedeutsames frei wirkendes Leben des Geistes offenbaren.

2) Die Kunstproduktion muß natürlich seyn, d. h. sie muß einerseits die nothwendigen Bedingungen der Wirklichkeit, welcher das Kunstwerk angehört, berücksichtigen und ihnen gemäß verfahren, andererseits aber auch gleich unbefangen und lebendig wirken, wie die Natur.

3) Sie muß jedoch zugleich über die Natur sich erheben, d. h. an dem Kunstwerke muß sich das freie geistige Walten über die Naturgegenstände, die Erhebung der Idee über die unmittelbare Beschränkung des schlechthin Wirklichen kund geben.

4) Das Kunstwerk muß Wahrheit enthalten. Wahrheit überhaupt besteht in dem Ausdrucke des Wirklichen nach seiner Selbstangemessenheit oder seinem ihm

Digitized by Google

nothwendig unterliegenden Begriffe. In Absicht auf Kunst muß nun wohl unterschieden werden zwischen poetischer und gegebener oder natürlicher Wahrheit. Jene hat ihre Bedeutung darin, daß ein Kunstwerk in seiner Erscheinung mit derjenigen Wirklichkeit übereinstimmt, welche ihm aus dem Gesichtspunkte seiner frei gefaßten Idee eignet, also daß es keinen Widerspruch und keine Unangemessenheit in sich selbst darstellt. Die natürliche oder gegebene Wahrheit besteht darin, daß etwas den gewöhnlichen Naturbedingungen der empirischen Verbindung der Dinge und Verhältnisse gemäß ist, also die unmittelbare Wirklichkeit des Lebens und der Natur an sich darstellt. Da die Kunst sich über die gegebene Wirklichkeit frei erhebt, um durch Selbstschöpfung eine neue Wirklichkeit zu gestalten; so begreift sich von selbst, wie man an die Kunst nicht die Forderung bloßer natürlicher Wahrheit, sondern zunächst nur die der poetischen zu stellen habe. Da aber auch andererseits die Kunst keine willkührliche Abstraktion von aller gegebenen Wirklichkeit ist, sondern aus dieser sich die Elemente ihrer Schöpfungen entnehmen, nach derselben eigene Gesichtspunkte wählen muß, wodurch sie also doch immer wieder an die Gegebenheit gewiesen wird; so kann an ein Kunstwerk auch insofern die Forderung natürlicher Wahrheit gethan werden, als es dem Kreise der gegebenen Wirklichkeit, deren Grundcharakter es seinem Gesichtspunkte nach in sich aufnimmt, im Ganzen gemäß seyn muß.

5) Der Kunst eignet endlich reine Selbstständigkeit, d. h. sie dient keinen fremden Zwecken, sondern hat ihre Zwecke lediglich in sich und für sich selbst. Sie will nur schöpferisch bilden, durch dieses Bilden gefallen, überhaupt angenehm belebend wirken. Um das neue

Digitized by Google

Daseyn, welches sie erzeugt, ist es ihr zu thun, wie der Natur um das Daseyn ihrer Werke.

Anm. Ueber Gegensatz und Verwandtschaft zwischen Natur und Kunst. Vergleichung des Natur- und Kunstschönen und nothwendige Beziehung des Letztern auf das Erste. — Weitere Andeutungen über die künstlerische Wahrscheinlichkeit, und inwiefern man von einem Kunstwerke Wahrscheinlichkeit fordern könne. — Erinnerung an Kant's Bemerkung «daß jedes Kunstwerk Natur zu seyn scheinen solle, ohne es zu seyn.» Dessen Kritik der Urtheilskraft §. 45. S. 179. — Ueber intellektuelle, sittliche oder andere Zwecke der Kunst. Kritik solcher Zwecksetzung.

§. 47.

Von dem Wesen, der Bedeutung und den Forderungen der Kunst nach ihrer objektiven Seite oder an und für sich hängen die Erfordernisse zur subjektiven Kunst ab. (§. 35.). Da die subjektive Kunst eigentlich die Befähigung des Künstlers bedeutet; so können die betreffenden Bedingungen und Forderungen auch als nothwendige Eigenschaften des Künstlers betrachtet und dargestellt werden.

§. 48.

Die Kunst an sich bezieht sich in ihren nothwendigen Elementen theils auf ein Ursprüngliches, theils auf ein Gegebenes. (§. 36 ff.). Der Künstler muß demnach jenes wie dieses zu leisten und in seine Wirksamkeit aufzunehmen im Stande seyn. Die Befähigung in der ersteren Rücksicht muß natürlich angeboren seyn, die in der anderen erworben. Man kann daher die Eigenschaftlichkeit des Künstlers betrachten als angeborene und erworbene.

Digitized by Google

§. 49.

Die angeborenen Eigenschaften des Künstlers betreffen vorzugsweise die Erfindung einerseits und die lebendige Vereinigung des Inhalts und der Form andererseits, also die anschauliche und charakteristisch-bestimmte Organisation des Kunstwerks. Hierin besteht nun das eigentliche Wesen der Poesie; weshalb als erste und nothwendigste unter den angeborenen Eigenschaften das poetische Talent oder das Kunstgenie angesehn werden muß. Es bedeutet aber das Kunstgenie die Kraft, mit freier geistiger Wirksamkeit selbstgefaßte ursprüngliche Ideen in angemessenen Formen als unmittelbare Gestalten der Wirklichkeit darzustellen.

Anm. Ueber Bedeutung und Wesen des Genies überhaupt. Verschiedene Arten des Genies. — Besondere Elemente des poetischen Talents oder des Kunstgenies sind Originalität, Produktivität, ästhetischer Geschmack, Begeisterung. Inwiefern das Kunstgenie besonders Lebendigkeit des Gefühls, schnelle Wirksamkeit des Verstandes, einen hohen Grad von Phantasie, eine klare und gewandte Anschauungsgabe voraussetze. Ueber das sogenannte Dichtungsvermögen; dessen mögliche Bedeutung. — Inwiefern das wahre Kunstgenie das Rechte und Wahre in der Wirklichkeit, die eigenthümliche Bedeutung der Natur, das Wesen der Dinge erfasse und veranschauliche; wie es bei aller Individualität seines Wirkens doch auf das Universale gerichtet sey; warum ihm jede Unnatur widerstrebe, und daher den echten Kunstproduktionen die Wirkung ahnungsvoller Anregung des Höheren im Menschen, Erhebung über das Gemeine der Wirklichkeit eigen sey. — Der künstlerischen Genialität widerstreitet die Erstrebung (Affektation), die abstrakte Generalisirung und die Nachahmungssucht.

§. 50.

Eine weitere angeborene Eigenschaft des Künstlers ist charakteristische Individualität. Sie besteht in

Digitized by Google

einer eigenthümlichen, aus dem Vereine aller ursprünglichen Anlagen hervorgehenden, in sich bedeutsamen Persönlichkeit oder Subjektivität. Durch diese Eigenschaft wird es dem Künstler möglich, seinen künstlerischen Erzeugnissen einen bestimmten individuellen Charakter zu geben, ohne welchen sie des unmittelbaren Lebens entbehren.

Anm. Obwohl alle wahren Kunstwerke, wie man sagt, objektiv seyn, d. h. eine von der Persönlichkeit des Künstlers unabhängige, in den Dingen und deren Verhältnissen gegründete Bedeutung haben müssen; so fordert doch schon die ursprüngliche Erzeugung eines Kunstwerks aus dem ganzen Wesen des Künstlers, daß seine Subjektivität zum Theil mit in die Gestaltung übergehen müsse. Außerdem würde ohne eine bedeutsame charakteristische Subjektivität dem Kunstwerke nicht der eigenthümliche Mittelpunkt seiner besondern ästhetischen Existenz und Wirkung ertheilt werden können. — Vorläufige Erinnerung, in wie weit mit der Individualität des Künstlers der Styl und die Manier bei einer Kunstproduktion zusammenhängen. —

§. 51.

Die erworbenen Eigenschaften befassen alle diejenigen, welche dem Künstler hinsichtlich der Bedingungen des Wirklichen und der übrigen, auf die angemessene Darstellung bezüglichen, Umstände zukommen müssen. Sie werden theils durch eigenthümliches Studium, theils durch Erfahrung und Uebung gewonnen und machen zusammengenommen die Bildung des Künstlers aus, welche sich als eine zweifache, nämlich als wissenschaftliche und artistische, betrachten läßt.

Anm. Ueber die Nothwendigkeit der Kunstbildung im Allgemeinen.

Digitized by Google

§. 52.

Die wissenschaftliche Bildung des Künstlers schließt Alles dasjenige in ihren Kreis ein, was zur Entwickelung, Erweiterung und Berichtigung der Anlagen, Ansichten und Kenntnisse beiträgt, wodurch die Kunstschöpfung nach ihrer klassischen Bedeutsamkeit allein vollendet werden kann. Hierher gehört

1) Anthropologische Bildung oder Studium des Menschen nach seiner gesammten natürlichen (physischen, wie besonders psychischen) so wie nach seiner pragmatischen (geselligen und moralischen) Seite.

2) Naturhistorische Bildung. Sie besteht in der innigen Bekanntschaft mit der äußerlichen Natur, ihren Gestaltungen und ihrer eigenthümlichen Wirkungsart.

3) Historische Bildung oder Kenntniß der eigentlichen Menschengeschichte, der politischen, wie der Kulturgeschichte.

4) Aesthetische Bildung im engeren Sinne. Sie begreift alle diejenigen Momente, wodurch das unmittelbare Verhältniß des Künstlers zur Kunst gefördert wird, also die reine Kunstbildung. Diese kann nun wiederum seyn theils philosophische, insofern sie sich auf die eigentliche Theorie der Kunst bezieht, mithin die Kenntniß von der Bedeutung, den allgemeinen Bedingungen und Grundsätzen derselben betrifft; theils Geschmacksbildung, insofern sie sich auf das ästhetische Urtheil bezieht, also Läuterung des ästhetischen Gefühls und Entwickelung wie Verfeinerung des eigentlichen Kunstverstandes besonders durch Anschauung und Studium der vorzüglichsten Kunstdenkmale zum Gegenstande hat; theils endlich kunsthistorische Bildung. Diese besteht in der Kenntniß des allgemeinen Entwicklungsganges der Kunst bei verschiedenen Völkern, nach verschiedenen Zei-

Digitized by Google

ten mit besonderer Berücksichtigung der einwirkenden und modificirenden Umstände.

Anm. Nähere Andeutung der Gründe für jede der geforderten wissenschaftlichen Eigenschaften des Künstlers mit angemessenen Beispielen.

§. 53.

Die artistische Bildung des Künstlers betrifft diejenigen Beziehungen und Bedingungen, welche rücksichtlich der eigentlichen Kunstdarstellung oder der Ausführung statt finden und nothwendige Bedeutung haben können. (§. 45.) Dahin gehört besonders Kenntniß der äußerlichen Mittel für eine fragliche Kunstschöpfung, der eigenthümlichen Regeln und besonderen Verhältnisse, unter denen eine bestimmte Art von Kunsterscheinungen allein angemessen dargestellt werden kann; dann auch sogenannte technische Bildung im engeren Sinne, d. h. angemessene, durch Unterricht und Uebung erwerbliche Geschicklichkeit und Fertigkeit in der Anwendung aller äußerlichen Mittel zur künstlerischen Verwirklichung des betreffenden Ideals.

Anm. Weitere Andeutung des Einzelnen in Absicht auf die artistische Ausbildung des Künstlers.

§. 54.

Auf die Kunst und Kunstschöpfung überhaupt bezieht sich noch das, was man den Styl zu nennen pflegt. Im Allgemeinen bedeutet der Styl die Darstellungsweise überhaupt, und in ästhetischer Hinsicht die den Forderungen des Schönen und der Kunst entsprechende Darstellungsweise, also der bestimmte Ausdruck der künstlerischen Form.

Anm. Weitere Bemerkungen über die allgemeine Bedeutung des Styls.

Digitized by Google

§. 55.

Man kann den Kunststyl unterscheiden als objektiven und subjektiven. Jener ist die den Kunsterzeugnissen an und für sich oder nach ihrer gegenständlichen Bedeutung eignende Darstellungsweise. Insofern hat nun jede besondere Kunstgattung, Kunstart, und selbst jedes besondere Kunstwerk nach eigenthümlichen Verhältnissen einen besondern Styl. Daher ergiebt sich die Möglichkeit der Eintheilung des Kunststyls, welche nach verschiedenen Principien vorgenommen werden kann. Der objektive Styl ist nie willkührlich bestimmbar, sondern eben nach den gegenständlichen Beziehungen nothwendig bedingt.

Anm. Ueber die verschiedenen Gesichtspunkte der Unterscheidung des Kunststyls in objektiver Hinsicht. 1) Nach den Gegenständen. 2) Nach den Nationen. 3) Nach den Zeiten. — Historische Andeutungen über die Verschiedenheit des objektiven Kunststyls.

§. 56.

Der subjektive Styl ist die gerade einem bestimmten Künstler nach seiner künstlerischen Individualität eignende Darstellungsweise. Jeder wahre Künstler muß einen eigenthümlichen Styl haben, der, insofern er sich auf eine originelle Weise auszeichnet, Manier zu nennen ist. Der subjektive Styl ist übrigens in seiner Wahrheit keinesweges willkührlich, oder auch ganz unabhängig von der objektiven Bedeutung der fraglichen Kunstschöpfung, sondern bildet sich nach seiner künstlerischen, wirklich ästhetischen Geltung aus der nothwendigen besondern Beziehung der künstlerischen Individualität zu der eigenthümlichen gegenständlichen Bedeutung des Kunsterzeugnisses hervor. Wo das Gegentheil statt findet, entsteht

Digitized by Google

das Manierirte, welches die willkührliche, durch keine lebendige Gegenseitigkeit der Künstlerindividualität und der Kunstschöpfung begründete und begeistete, also bloß angenommene Eigenthümlichkeit des Styls ist.

Anm. 1. Sehr treffend und wahr sagt in Absicht auf den subjektiven Styl J. Paul «Allerdings giebt es einen weiten wissenschaftlichen Styl, gleichsam den Wachtmantel, den ein Gedanke nach dem andern umschlägt, indeß der geniale (Styl), eine mit dem grünen Kern zugleich reifende und genossene Hülse und Schote ist.» Vorschule der Aesthetik, Thl. II. S. 601. 2. Ausgabe.

Anm. 2. Ueber die weiteren Merkmale des wahren subjektiven Styls. — Ueber die Manier und ihren echt künstlerischen oder rein ästhetischen Werth. Krit. der Meinung Vieler, daß die Manier überhaupt etwas Fehlerhaftes in Absicht auf den Kunststyl sey. Ueber den pretiösen Styl, über den stylistischen Pedantismus. (Die Stylistiker). — Ueber die Nachahmung eines fremden Styls. Inwiefern dieselbe aus dem Gesichtspunkte der Kunst möglich sey. Wahres Studium der verschiedenen Kunststyle, besonders großer Meister. Man muß darin vorzüglich das echte künstlerische Walten und Schaffen überhaupt nach seiner lebendigen Wirksamkeit zu erkennen streben, und insofern sich in dieser Hinsicht einen bestimmten Meister ungefähr eben so studiren, wie man das Schaffen und Wirken der Natur belauscht und sich damit befreundet. — Ueber Kunstschulen. Deren wahre und einzig mögliche Bedeutung. Historische Andeutungen in dieser Hinsicht. —

§. 57.

Ist der Kunststyl der bestimmte Ausdruck der künstlerischen Form (§. 54); so muß er auch die Regeln und Bedingungen derselben so wie der darauf sich beziehenden Ausführung in sich aufnehmen. (§§. 43, 44 und 45). Als allgemeine Eigenschaften eines klassischen Kunststyls

Digitized by Google

lassen sich nun hervorheben Richtigkeit (Korrektheit und Angemessenheit rücksichtlich der eigenthümlichen Bedeutung des Kunstwerks); Klarheit und Gediegenheit, welche sich besonders darin kund geben, daß der Styl durch ungezwungene, leichte Andeutung des Gehalts so wie durch Kraft und geistigen Ausdruck zugleich gefällt; Lebendigkeit, welche die innere Gedankenschöpfung nach ihrer geistigen Wirksamkeit zur äußerlichen Anschaulichkeit vermittelt; Kultur, welche das Walten erworbener Selbstbeherrschung einerseits, und das Resultat wahrhaft menschlicher Gesittigung andererseits abspiegelt; endlich Konsequenz, welche die Grundgleichheit in der Eigenthümlichkeit der Darstellung ist, so daß sie aus einem Geiste hervorgegangen und von einem Geiste getragen erscheint.

Anm. Vorläufige Anwendung dieser Forderungen auf die schöne Literatur oder redenden Künste, besonders die schöne Prosa. (Vergl. unten §. 98 ff.).

§. 58.

Die Kunst ist ihrem Grundwesen nach nur eine und damit zugleich etwas Allgemeines. In dieser ihrer reinen Allgemeinheit gilt sie aber bloß dem Begriffe nach; in der Wirklichkeit offenbart sie ihr ideales Wesen nur in und unter den Bedingungen des Vielen, oder es giebt hier bloß schöne Künste.

§. 59.

Es bestehen aber die einzelnen schönen Künste dadurch, daß es gewisse besondere Kreise von Kunstschöpfungen giebt, welche sich durch einen eigenthümlichen gemeinschaftlichen ästhetischen Charakter auszeichnen und begrenzen. Hierauf beruhet die Möglichkeit einer Eintheilung derselben.

Digitized by Google

§. 60.

In Absicht auf den Grund der Eintheilung der schönen Künste findet sich unter den Aesthetikern keine Uebereinstimmung *). Der natürlichste Gesichtspunkt wird durch die allgemeinen möglichen Darstellungsmittel und ihr Verhältniß zu der menschlichen Anschauungsweise, also überhaupt durch die Art und Natur der materiellen Veranschaulichung gebildet. Man kann nun folgende eigenthümliche Veranschaulichungskreise unterscheiden, 1) den Kreis der äußerlichen Gestaltbildung, 2) den der Tondarstellung, 3) den der Wortdarstellung. Hiernach lassen sich drei Hauptklassen der schönen Künste aufstellen, von denen die erste die bildenden, die zweite die musikalischen, die dritte die sogenannten redenden, besser literarischen Künste begreift. Jeder dieser Hauptklassen sind wiederum eigenthümliche Gattungen untergeordnet, und zwar gehören zu den bildenden Künsten die zeichnenden (eigentliche Zeichenkunst, besonders die Malerei und die derselben verwandte Gartenkunst oder Landschafterei), die plastischen (statuarische Plastik, das Relief, die Architektur), und mimischen (Mimik im engsten Sinne, Schauspielkunst, Tanzkunst); zu den musikalischen sind zu rechnen die eigentliche Musik und die Deklamation oder deklamatorische Kunst; die literarischen oder redenden Künste befassen die Dichtkunst und Prosakunst (schöne Prosa) unter sich.

---

*) Das Hauptsächlichste hierüber ist theils historisch, theils kritisch dargestellt in Krug's Versuch einer systematischen Encyklopädie der schönen Künste S. 52 ff. und S. 219 ff. Damit ist zu vergleichen Eberhard, Handbuch der Aesthetik, Thl. III. Brief 130.

Digitized by Google

Anm. Ueber einige Künste, welche gleichsam als Uebergangs-Künste zu betrachten sind z. B. die glyptischen Künste in Beziehung auf Zeichenkunst und eigentliche Plastik. — Warum die redenden Künste mit den musikalischen nicht wohl in eine Klasse z. B. unter dem Namen tonische Künste zusammengeordnet (koordinirt) werden können, wie meistens geschieht. Wesentliche Verschiedenheit beider Kunstgattungen in Absicht auf ihre Klassenmerkmale. Warum die mimischen Künste keine selbstständige Klasse bilden können, wie in der Regel von ihnen behauptet wird, sondern einer Hauptklasse, nämlich jener der bildenden Kunst unterzuordnen sind. Kritische Bemerkungen über einige andere entweder bloß artistische oder gymnastische Darstellungen aus dem ästhetischen Gesichtspunkte.

§. 61.

Jede dieser Hauptklassen nicht nur, sondern auch alle darunter begriffenen eigenthümlichen Gattungen der schönen Künste gestatten eine besondere wissenschaftliche Betrachtung zum Behuf der Erkenntniß ihres eigenthümlichen nothwendigen Wesens, so wie ihrer Grundsätze und Bedingungen. Auf diese Weise entwickeln sich nun aus der allgemeinen Aesthetik die besondern Aesthetiken oder die Theorien der Kunstklassen und einzelnen Kunstgattungen, von denen die Aesthetik der sogenannten redenden oder literarischen Künste, oder die Literar-Aesthetik, als Theorie der schönen Literatur, eigentliche Aufgabe dieser Schrift ist. (§. 1).

§. 62.

Zur Vergleichung und weitern Belehrung theils über die in dieser Einleitung bloß angedeuteten allgemein-ästhetischen Punkte, theils auch als Versuche besonderer Theorien der redenden Künste, verdienen vor Andern folgende Schriften Empfehlung.

Digitized by Google

A. Aus dem Alterthume:

Platon's betreffende Aeußerungen, im Besondern die Dialoge Hippias major, Phaedrus, das Symposion, viele Stellen in der respublica.

Nur zum Theil gehört hierher des Aristoteles Poetik. (§. 120).

Plotinus, De pulchritudine (aus dem VI. B. der ersten Enneade) Ed. Fr. Creuzer. Heidelberg, 1814.

Longinus, De sublimitate (περὶ ὕψους). (Ausgabe v. Benjamin Weiske. Leipzig, 1809.)

B. Aus der neueren Literatur.

a) Aus der deutschen.

Al. Gtl. Baumgartenii, aesthetica. Frankfurt a. d. O. 1750 ff.

J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste in alphabetischer Ordnung. Leipzig, 1771 ff. (Mit Zusätzen von Fr. v. Blankenburg und Nachträgen von einer Gesellschaft Gelehrter).

J. Aug. Eberhard, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Halle, 1790. 8. 3. Ausg.

Dess. Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Halle, 1803. ff. 4 Theile.

Mos. Mendelssohn, Eine Abhandlung über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften im 2ten Theile seiner philosophischen Schriften. (S. auch die Bibliothek der schön. Wissenschaften u. freien Künste 1. Bd.).

Im. Kant, Kritik der Urtheilskraft 1ter Theil, welcher die Kritik der ästhetischen Urtheilskraft enthält. S. 1 ff.

Dess. Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Königsberg, 1764. 8. Auch in dessen vermischten Schriften (2ter Bd.).

Herder, Kalligone. Leipzig, 1800. 3 Theile. 8.

Fr. Bouterwek, Ideen zur Metaphysik des Schönen. Leipzig, 1807.

Dess. Aesthetik. Göttingen, 1815. 2te Ausg. 2 Thle.

Digitized by Google

Schiller, Kleine prosaische Schriften.

J. Paul Richter, Vorschule der Aesthetik. Stuttgart und Tübingen, 1813. 3te Ausg. 3 Thle.

Solger, Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Berlin, 1815. 2 Thle.

W. Tr. Krug, Geschmackslehre oder Aesthetik. Königsberg, 1810. (Auch als 3ter Thl. des Systems der theoret. Philosophie).

Chr. Wilh. Snell, Versuch einer Aesthetik für Liebhaber. Giesen, 1823. 2te Ausg. (Auch als 2ter Thl. des Handbuchs der Philosophie für Liebhaber von Chr. W. u. Fr. W. D. Snell.).

G. A. Bürger, Lehrbuch der Aesthetik. Herausgegeben v. K. v. Reinhard. Berlin, 1825.

Außerdem haben noch Hand- und Lehrbücher über die Aesthetik geschrieben: Heydenreich, Heusinger, Fr. Ast, Pölitz (für gebildete Leser), Luden, Schreiber, Bachmann und Andere.

b) Aus der französischen Literatur.

Diderot, Traité sur le beau. Oeuvres; Tom. I.

Batteux, Principes de la Littérature, ou cours des belles lettres. Paris, 1764. 4 Voll. 3. Edit. (Deutsch mit Zusätzen v. Ramler 1774. 4 Bde. 4. Aufl.).

Dess. Les beaux arts reduits à un même principe. Paris, 1753. 3 Voll. (Deutsch von Joh. Ad. Schlegel. Leipzig, 1770. 2 Bde. 3. Ausg.)

c) Aus der englischen Literatur.

Al. Pope, Essay on criticism. Lond. 1743. (Deutsch von Dambeck. Prag, 1808.).

H. Home, Elements of criticism. Edinb. 1762. 3 Voll. (Deutsch von Meinhard, 3 Bde. u. v. Garve, 2 Bde.)

Fr. Hutchinson, Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue. London, 1753.

Digitized by Google

W. Hogarth, Analysis of beauty. London, 1772.

Ed. Burke, Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beauti ful. London, 1772.

Was die Geschichte der Künste angeht; so werden die hauptsächlichsten Werke, soweit sie die schöne Literatur betreffen, unten am gehörigen Orte nachgewiesen werden. Ueber die bildenden Künste ist das vorzüglichste Werk Winkelmann's Geschichte der Kunst (nach seinen verschiedenen Ausgaben und Uebersetzungen in's Französische und Italienische). Sonst ist zu vergleichen

Goguet, De l'origine des lois, des arts etc.

Bromley, Philosophical and critical history of the fine arts. Lond. 1793.

Adelung, Versuch einer Geschichte der Kultur des menschlichen Geschlechts. 1783. N. Ausg. 1800.

Herder, Ideen zur Geschichte der Philosophie der Menschheit. Neue Ausg. v. Luden. 1821.

Fr. Thiersch (Hauptsächlichste Epochen der bildenden Kunst).

Schlosser (Uebersicht der Kulturgeschichte. 1 Bd.) u. s. w.

Digitized by Google

Zweite Abtheilung.

Eigentliche Literar-Aesthetik

als

Theorie der schönen Literatur

(der literarischen oder redenden Künste).

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorbemerkung.

§. 63.

Die Theorie der schönen Literatur (der literarischen, redenden Künste) hat zu ihrer Aufgabe die wissenschaftliche Betrachtung und Darstellung des Wesens der Kunst, insofern sie durch sprachlichen Ausdruck und Vortrag zu eigenthümlicher Verwirklichung gelangen kann, so wie der betreffenden Bedingungen, Grundsätze und Regeln. (§§. 1. und 61).

Anm. Ueber den sonst gebräuchlichen Ausdruck «schöne Wissenschaften.»

§. 64.

Der allgemeine und gemeinschaftliche Grundcharakter der literarischen Künste drückt sich in zwei Merkmalen aus. Erstens darin, daß sie die Wortsprache zu ihrem Darstellungsmittel haben; Zweitens darin, daß sich in ihren eben wegen der Eigenthümlichkeit der Sprache die Vorstellungen nach ihrer innern Natur, ihrem eigentlichen Werden, gegenseitigen Bedingen, kurz nach ihrem lebendigen Organismus ästhetisch-bestimmt darlegen können.

Anm. Ueber einige weitere Eigenthümlichkeiten literarischen oder redenden Künste im Vergleich mit den übrigen.

Digitized by Google

§. 65.

Ist die Sprache das eigenthümliche und gemeinschaftliche Element, in welchem sich die literarischen Künste darstellen können; ist es ferner in Beziehung auf die Kunst eine unerläßliche Forderung, daß die Vorstellungen selbst innere ästhetische Geltung haben müssen: so ist es nicht bloß zweckmäßig, sondern aus dem Gesichtspunkte wissenschaftlicher Vollständigkeit selbst nothwendig, die Theorie der literarischen Künste mit den allgemeinsten Bemerkungen und Grundsätzen über die Sprache einerseits und über die ästhetische Geltung der Vorstellungen in Absicht auf die Literatur andererseits zu beginnen. Hiermit zerlegt sich also die Theorie der schönen Literatur von selbst in zwei Theile, von denen der eine die allgemeine, der andere die besondere Lehre enthält.

Digitized by Google

Erster Theil.

Allgemeine Theorie der schönen Literatur.

§. 66.

Die allgemeine Theorie der schönen Literatur entwickelt die allgemeinen und gemeinschaftlichen Grundsätze der literarischen Künste. Das Gemeinschaftliche betrifft hier aber theils die Sprache, als Darstellungsmittel, theils die Vorstellungen, insofern sie in Bezug auf Sprache eigenthümliche Schönheit oder eben ästhetische Geltung haben können. Es handelt demnach die allgemeine Theorie der schönen Literatur I. von der Sprache, II. von der ästhetischen Geltung der Vorstellungen. (§§. 63, 64 u. 65).

I. Von der Sprache.

§. 67.

Die Sprache muß hier auf doppelte Weise Vorwurf der Betrachtung werden, einmal nämlich in Absicht auf ihr Wesen und ihre Bedeutung an und für sich, somit nach ihrer Eigenschaft als Bezeichnung des innern Vorstellungslebens überhaupt dann in Absicht auf ihren möglichen ästhetischen Charakter, oder auf den sprachlichen Kunststyl.

Digitized by Google

Anm. Warum die Betrachtung des Wesens der Sprache nothwendige Voraussetzung sey zur gehörigen Würdigung des sprachlichen Kunststyls, also insofern vorangehen müsse? —

1) Wesen und Bedeutung der Sprache überhaupt.

§. 68.

Sprache im engern und eigentlichen Sinne ist Ausdruck der Vorstellungen durch Worte. Grundlage wie Erzeugung und Entwickelung nicht nur der Sprache überhaupt, sondern auch der einzelnen Sprachen ist dem Wesen und der Hauptsache nach natürlich, nicht willkührlich, weder auf Erfindung beruhend noch auf gegenseitiger absichtlicher Uebereinkunft.

Anm. Vorläufige historisch-kritische Bemerkungen über die Ansicht, daß Sprache und Sprachen die Resultate willkührlicher Bestrebungen seyn, entweder der Erfindung oder geselliger Uebereinkunft.

§. 69.

Die natürliche Gegebenheit der Sprache ist nothwendige Voraussetzung ihrer möglichen innerlichen Bedeutsamkeit in Absicht auf das Menschliche überhaupt und die Kunst im Besondern. Denn in beiderlei Beziehung würde sie ohne jene Eigenschaft sich den betreffenden eigenthümlichen Gesetzen nicht organisch anschließen, somit auch nicht nach diesen Gesetzen organisch-einheitlich entwickeln können, welches erforderlich ist, damit Inhalt und Form bei der Sprachdarstellung ein eigenthümliches lebendiges Ganze bilden können.

Anm. Weitere Erörterung der wichtigen Bedeutung der natürlichen Gegebenheit der Sprache.

Digitized by Google

§. 70.

Die natürliche Grundlage der Sprache beruhet sowohl auf der Eigenthümlichkeit der menschlichen Natur an und für sich, als auch auf ihrem ursprünglichen Verhältnisse zu den Dingen. Jene ist eine unmittelbare lebendige Einheit geistiger und physischer Kraft. In ihrer angemessenen Lebensoffenbarung wird daher eine innere Gegenseitigkeit des Bedingens und Bedingtwerdens statt finden müssen. Demnach muß die geistige Wirksamkeit in der körperlichen stets eine Art Gegenbild ihrer Akte und Erscheinungen finden, wofern sie sich mit einheitlicher und bestimmter Thätigkeit äußern will.

§. 71.

Die eigenthümliche Form aller geistig-bestimmten Thätigkeit ist das Vorstellen, welches das Bewußtseyn einschließt und überall voraussetzt. Das Vorstellen ist die Beziehung des Geistigen als des Thätigen auf ein Anderes, welches von ihm oder vielmehr von seiner wirklichen Thätigkeit verschieden ist. Nur an der Gegenständlichkeit und nur in besondern Beziehungen des Geistig-Thätigen auf dieselbe, also nur in einer Reihe mannichfacher Vorstellungen entwickelt sich das geistige Leben.

§. 72.

Es wird nach dem Vorhergehenden ein Doppeltes nothwendig, einmal die bestimmte Einbildung (Vergegenwärtigung durch ein Zeichen oder Bild) der einzelnen Vorstellungen, dann die innerlich zusammenhängende, dem inneren Zusammenhange der Vorstellungsreihen selbst entsprechende Einbildung (Vergegenwärtigung des Vorgestellten durch eine entsprechende Bilder- oder Zeichenreihe).

Anm. Ueber die Natur der Zeichen im Allgemeinen.

Digitized by Google

§. 73.

Insofern das Vorstellen zunächst an die körperlich-sinnliche Vermittelung gebunden ist, und sich das geistige Leben überhaupt einheitlich-lebendig mit dem Körperlichen zusammenwirkend darstellt, ist wohl natürlich, daß die körperliche Anlage so viel möglich für die Bezeichnung der Vorstellungen unmittelbar in Anspruch genommen wird. Dieses geschieht nun theils durch Geberden, theils durch Laute, soweit sie in der körperlichen Natur der Möglichkeit nach gegeben sind.

Anm. Andeutungen, wie selbst die Thiere die jedesmalige körperliche Natureinrichtung gebrauchen, um innere Empfindungen auszudrücken.

§. 74.

Der menschliche Organismus hat die natürliche Fähigkeit zu artikulirten Lauten; es ist daher natürlich, daß diese Fähigkeit in Ausübung gebracht wird, sobald die nöthigen Bedingungen dafür gegeben sind. Die betreffenden Bedingungen sind zweifach, geistige Entwickelung oder wirkliches Vorstellen und körperliche Entwickelung bis zu dem Grade, wo der Organismus im Verhältnisse zu allen seinen Systemen den Gebrauch der Sprachanlage gestattet.

Anm. Empirische Andeutungen über die gleichzeitige Entwickelung des bestimmten Bewußtseyns, somit auch des bestimmteren Vorstellens und der Sprache.

§. 75.

Da indeß die körperliche Anlage hier bloß dient, und die vorstellende Thätigkeit das eigentlich erweckende und näher bestimmende Prinzip ist; so ergiebt sich, wie die Sprache nach Art, Entwickelung und Gestaltung eigentlich vom Vorstellen, dessen Gesetzen, Verhältnissen

Digitized by Google

und verschiedenem Inhalte abhängt. Hieraus folgt wiederum Zweierlei. Zunächst, daß und warum gerade die Wortsprache die der menschlichen Natur angemessene ist. Nur die Wortsprache bildet sich unmittelbar den Vorstellungen an, ist ihnen gleichsam innerlich und damit einheitlich verbunden, ist allein geeignet, den Zusammenhang oder geistigen Organismus der Vorstellungen nach allen seinen Richtungen organisch einzubilden und darzustellen, also allein geeignet, das System des geistigen Wirkens systematisch zu versinnlichen und auszudrücken. Weiter folgt aus Obigem, daß zur Sprachbildung geselliger Umgang erforderlich ist, weil sich nur in diesem das Vorstellen angemessen entwickeln kann, durch die gegenseitige Anregung nämlich und den Drang nach Mittheilung.

Anm. Weitere Erörterung, warum die Wortsprache die dem Menschen eigenthümlich natürliche ist. Historische Andeutungen über die Bildung der Sprache.

§. 76.

Die Sprache ist aber nicht bloß ihrer Grundlage, sondern auch ihrer Erzeugung und Entwickelung nach natürlich, (§. 66). Es steht nämlich nicht in der Willkühr des Menschen, ob und wie überhaupt und im Allgemeinen seine Vorstellungsthätigkeit wirksam ist, vielmehr hängt er in dieser Hinsicht zunächst von der ihn umgebenden und nothwendig bedingenden Natur und von andern Einflüssen ab. So wie sich daher die Vorstellungsthätigkeit zu äußern anfängt, wird auch die Sprachanlage zur Entwickelung kommen, wofern sonst die dazu erforderlichen Bedingungen vorhanden sind. Es verhält sich hiermit wie mit allen übrigen natürlichen Bedürfnissen und den entsprechenden körperlichen Mitteln zu ihrer Be-

Digitized by Google

friedigung. (Gebrauch der Hände und Füße u. s. w.). Außerdem ist die Folge der Vorstellungen und deren Verhältniß keinesweges willkührlich, sondern beides, also auch der ganze Entwickelungsgang des Vorstellens, hängt von besondern Gesetzen ab. Da die Sprache aber dem Organismus der Vorstellungen sich anschließt und sich ihm gemäß ihrem innern Baue nach bildet; so wird begreiflich, wie sie auch nach Erzeugung und Entwickelung natürlich bedingt seyn müsse.

§. 77.

Was den Ursprung oder ersten Anfang der Sprache überhaupt betrifft; so ist derselbe dem Vorhergehenden gemäß gleichfalls als natürlich gegeben anzunehmen. Denn durch natürliche Verbindung des Menschen mit den Dingen wurde und wird dessen Vorstellungsthätigkeit geweckt und beschäftiget, durch natürliche Bedürfnisse wurden und werden Menschen gesellig vereint und zu gegenseitiger Mittheilung angeregt, durch natürliches Streben suchten und suchen die Menschen die einem Bedürfnisse entsprechenden und in ihrer Natur gelegenen Mittel in Anwendung zu bringen. Uebrigens kann der Ursprung der Sprache nach seinen ersten Anfängen eben so wenig geschichtlich nachgewiesen werden, als die ersten Anknüpfungspunkte der Kultur überhaupt.

Anm. Weitere kritische Bemerkungen über die Meinungen, daß die Sprache eine willkührliche Erfindung der Menschen sey (nach Einigen), oder eine Folge besonderer göttlicher Offenbarung, wie die erste Kultur der Menschen (nach Andern).

§. 78.

Obwohl nun das eigentliche Wesen der Sprache als natürlich bedingt und gegeben anzunehmen ist; so

Digitized by Google

folgt daraus keinesweges, daß nicht im Laufe der Zeit und des Verkehrs Manches darin willkührlich und absichtlich bestimmt worden sey oder überhaupt bestimmt werden könne. Allein selbst in dieser Hinsicht, wo die Sprachentwickelung von ihrem ursprünglichen Naturgange abzuweichen scheint, werden die Abweichungen doch mehr Resultate allmählig gestalteter Gewohnheit, eigenthümlicher Kultur, als absichtlicher Uebereinkunft oder auch willkührlicher Erfindung seyn. Hierin liegt der sogenannte Sprachgebrauch begründet. Eigentlich absichtliche Bestimmungen und Erfindungen pflegen nur da einzutreten, wo eine Sprache bereits ihr Gebiet und ihren Charakter entfaltet hat, und sollten daher stets, wofern sie auf Bedeutung Anspruch machen wollen, nach der ursprünglichen Natur und den natürlichen Gesetzen der Sprache überhaupt, und der jedesmaligen im Besondern vorgenommen werden.

Anm. Weitere Andeutungen über Wesen und Geltung des Sprachgebrauchs; über Sprachverbesserung.

§. 79.

So natürlich bedingt nach Grundlage, Entzweigung, Entwickelung und Ursprung die Sprache überhaupt ist, eben so natürlich gesetzt sind den allgemeinen Beziehungen nach auch die besondern Sprachen. Es beruhet aber diese natürliche Gegebenheit auf mehreren Punkten. Zuerst ist zu bemerken, daß Grundlage und Bedürfniß der Sprache bei verschiedenen Menschen auf verschiedene Weise zur Entwickelung angeregt werden kann. Vorzügliches kommt hierbei auf die jedesmalige Naturumgebung an, welche, je nachdem sie in Tönen und Gestalten so oder anders anspricht, auch die Vorstellungen und deren Bewegung modificirt und auf eigenthümliche

Digitized by Google

Gestaltung sowohl der Wörter, als auch der Verbindung derselben hinleitet. Weiter ist zu bedenken, daß die Art des geselligen Verkehrs, des Geschäfts, der Lebensweise eigenthümliche Veränderungen im Ausdrucke wie im Gange der Sprache bewirken können. Nicht minderen Einfluß mögen die eigentlich geschichtlichen Schicksale der Menschen auf besondere Sprachgestaltung äußern. Endlich darf zumal bei weiterer Ausbildung und charakteristischer Abschließung der besondern Sprachen der ganze Nationalcharakter eines Volks nicht unberücksichtiget bleiben.

Anm. Historische Andeutungen über Ursprung und Ausbildung der besondern Sprachen.

§. 80.

Die Verschiedenheit der Sprachen und ihre natürliche Gegebenheit durch obige Ursachen ist gleich vortheilhaft und wichtig für Erweiterung und Erhöhung der menschlichen Kultur, als ganz vorzüglich bedeutsam in Absicht auf die literarischen Künste. Denn auf diese Weise wird nicht nur die höchste Verschiedenheit und der größte Reichthum sprachkünstlerischer Darstellungen möglich, sondern die betreffenden Kunstschöpfungen gewinnen auch dadurch an charakteristischem Gepräge und individueller Lebendigkeit.

Anm. Weitere Ausführung des Nutzens der Vielheit der Sprachen rücksichtlich der Kultur überhaupt und der Kunst im Besondern. Psychologische und geschichtliche Andeutungen. — Möglicher Nutzen einer allgemeinen Sprache neben den besondern. — Ueber den Parallelismus zwischen Kultur und Sprache bei verschiedenen Völkern. Abspiegelung des Nationalen und Individuellen in der Sprache. — Die Annahme einer einzigen Ur- oder Muttersprache hat weder aprioriſchen noch geschichtlichen Grund.

Digitized by Google

§. 81.

So verschieden indeß die besondern Sprachen auch seyn mögen, so haben sie doch mehr oder weniger Verwandtschaftliches, welches sich zunächst in den Grundelementen, dann auch im Baue, oft sogar in Formbestimmung und einzelnen Wörtern kund giebt. Die Gründe dieser Aehnlichkeit sind theils psychisch, insofern das Vorstellen sich im menschlichen Geschlechte nach denselben Grundgesetzen wirksam beweist und entwickelt, in seinem Organismus dieselben Elemente und dieselbe elementarische Verbindungsweise enthält; theils physisch, insofern die körperlich-organische Sprachanlage bei allen Menschen typisch dieselbe ist, die äußere Naturumgebung bei aller Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit doch in ihren Grundzügen und allgemeinen Erscheinungen sich überall gleich bleibt; theils geschichtlich, indem oft gleiche Abstammung, ursprüngliche Verbindung mehrer Völker, auch wohl in der Folge entstandene Verbindungen, ähnliche Beschäftigungen, Lebensweisen, Bildungswege, Ansichten und Schicksale mehrere Sprachen verähnlichen können.

Anm. Ueber die Nothwendigkeit, bei gehörigem Studium der Geschichte der Kultur, somit auch der Geschichte so wie der ästhetischen Geltung der schönen Literatur bei verschiedenen Völkern die Nationalsprachen und deren Charakter zu vergleichen. — Ueber Bedeutung und Bedingungen einer allgemeinen Grammatik. —

§. 82.

Obwohl das Vorstellen seinen Elementen und allgemeinen Bedingungen nach sich gleich ist; so kann es doch in der Entwickelung verschiedene Richtungen annehmen. Bald charakterisirt es sich als Intellektualität, bald als

Digitized by Google

Gefühl, bald als Bestrebung. Diese Grundrichtungen stufen sich theils in sich selbst mannichfaltig ab, theils bedingen sie sich unter einander in vielseitigen Verhältnissen und bieten den lebendigsten Wechsel. Hierin liegt der Grund der innern Abstufung der Sprache, der möglichen Mannichfaltigkeit ihrer Bewegung, Lebendigkeit, der verschiedenen Gestalten, die sie nach Wörtern und Verbindung derselben anzunehmen im Stande ist. Daß hierbei wiederum Vieles auf innere und äußere Naturbedingungen, auf Art, Zahl und Wechsel der Anregungen, auf Bildung und geschichtliche Verhältnisse, so wie auf Nationalität und Individualität ankomme, begreift sich leicht, sobald man bedenkt theils, worauf das Wesen der Sprache an sich beruhet, theils daß sich die Vorstellungen, das psychische Leben überhaupt, je nach den angedeuteten Umständen verändern, bald mehr diese, bald mehr jene Richtungen und Formen annehmen; theils, daß auch die besondern Sprachen von verschiedenen, das innere und äußere Leben bedingenden Bestimmungen abhängen.

Anm. Weitere Entwickelung der möglichen Richtungen, Verbindungen und Abstufungen der Seelenthätigkeiten. Ueber die sogenannten Seelenvermögen und ihre Gegenseitigkeit. Erkennen, Fühlen, Bestreben mit den betreffenden Verschiedenheiten nach Werth, Kraft und Umfang. Anwendung auf die Sprache. Historische Bemerkungen und Erläuterungen.

§. 83.

Da die Sprache gleichsam leibliche Veranschaulichung und Darstellung des innern Lebens ist, wie sich dasselbe in der Form des Vorstellens entwickelt; da sie dessen ganzen Organismus mit seinen verschiedenen Richtungen, Abstufungen und Verbindungen in sich aufnehmen soll: so

Digitized by Google

ergiebt sich, daß der Werth einer Sprache sich nach dem Grade und der Art bestimmt, wie sie dem innern Leben angemessenen und allseitigen Ausdruck zu geben geeignet ist.

§. 84.

Wie angedeutet worden (§. 79. Anm.), können unter den verschiedenen Richtungen der Seelenthätigkeiten drei Grundrichtungen besonders hervorgehoben werden, aus deren Zusammenwirken sich das ganze Seelenleben gestaltet, nämlich das Erkennen (die Intellektualität), das Fühlen (das Gemüth im engeren Sinne) und das Bestreben (das praktische Vermögen). So wie jede dieser Grundrichtungen einen eigenthümlichen Charakter hat; so soll auch die Sprache diesen eigenthümlichen Charakter nach seiner höchstmöglichen Bestimmtheit und Gradentwickelung auszudrücken geeignet seyn. Nicht minder aber soll sie auch die Uebergänge dieser Richtungen in einander, die möglichen Kombinationen der Vorstellungen, das Wahre wie das Schöne in allen Beziehungen ausdrücken können.

§. 85.

Eine Sprache wird sich also dem Ideale der Vollkommenheit um so mehr näheren, je mehr sie

1) wissenschaftlichen Werth hat, d. h. geeignet ist, die Entwickelung der intellektuellen Thätigkeit rein, deutlich und nach ihren möglichen Abstufungen organisch darzustellen;

2) ästhetischen Werth, d. h. sich der Darstellung des Schönen bietet, also in Ton, Verbindung und gesammtem Ausdrucke den Bedingungen des Aesthetisch-Wohlgefälligen entspricht;

Digitized by Google

3) praktischen Werth, d. h. geeignet ist, den Verkehr des gesellschaftlichen Lebens nach seinen mannichfaltigen Beziehungen angemessen zu vermitteln.

Anm. Ueber das Besondere in den genannten Hinsichten. So läßt sich z. B. der wissenschaftliche Werth weiter betrachten, als philosophisch-spekulativer und bloß logisch-wissenschaftlicher; der ästhetische, als poetisch-ästhetischer und prosaisch-ästhetischer; der praktische, als human-praktischer, d. h. insofern eine Sprache durch ihre Eigenthümlichkeit beiträgt, das Bessere im Menschen z. B. Vertrauen, Liebe, Wahrheit u. s. f. an sich und gleichsam schon durch ihre bloße Form zu fördern; als konversatorisch-praktischer und geschäftspraktischer u. s. w.

§. 86.

Nach dem im Vorhergehenden (§§. 80, 81 und 82) über Bedeutung und Werth einer vollkommenen Sprache Gesagten können folgende allgemeinere Eigenschaften und Anforderungen in dieser Rücksicht weiter hervorgehoben werden.

1) Bildsamkeit oder elementarische Einfachheit neben Möglichkeit mannichfaltiger, vielseitiger und leichter Verbindung und Selbstentwickelung je nach den Bedürfnissen des Vorstellungslebens.

2) Bestimmtheit des Ausdrucks.

3) Reichthum oder die Möglichkeit, für jede Vorstellung, für alle feinen Abstufungen der Gedanken und Gefühle einen besondern angemessenen Ausdruck zu bieten.

4) Freiheit der Bewegung (in der Entwickelung und Verbindung der Sätze) neben Gesetzmäßigkeit.

5) Lebendigkeit neben Energie, Entschiedenheit und Haltung.

6) Leichtigkeit neben Anschaulichkeit (plastische Fügsamkeit.).

Digitized by Google

7) Wohlklang und Harmonie in Wörtern und in der Fügung.

8) Bildung, welche darin besteht, daß eine Sprache an und für sich, abgesehn von dem, was sie auszudrücken hat, in ihren Formen und ihrem ganzen Charakter das Gepräge geistiger Einwirkung und der Erhebung über die bloße Naturerzeugung trage.

Anm. Historisch-kritische Bemerkungen rücksichtlich des Einzelnen. — Ueber das angemessene Sprachstudium aus den verschiedenen angedeuteten Gesichtspunkten. (§§. 82 und 83).

2) Vom sprachlichen Kunststyle überhaupt.

§. 87

Der sprachliche Kunststyl, oder die ästhetische Schreibart (genus dicendi) überhaupt, besteht in der Eigenschaft der Sprache, nach welcher sie als eigenthümliches Darstellungsmittel für Kunstideen und künstlerische Beziehungen gelten, somit selbst ästhetischen Charakter annehmen kann. (§. 67.). Die Lehre über den sprachlichen Kunststyl im Allgemeinen hat also das eigenthümliche Wesen, so wie die (der schönen Prosa und Dichtkunst) gemeinschaftlichen Erfordernisse und Mittel des ästhetischen Sprachausdrucks oder der Schönheit der Sprache darzustellen.

Anm. Vorläufige Vergleichung des sprachlichen Kunststyls mit dem bildenden und musikalischen Style. (§§. 59 und 60).

§. 88.

Die Betrachtung des sprachlichen Kunststyls setzt die des Kunststyls überhaupt natürlich voraus (§. 54. ff.). Der Kunststyl soll geeignet seyn, die freigefaßten Ideen und deren lebendige innere Entwickelung in angemessener

Digitized by Google

und schöner Form so zu veranschaulichen, daß die beabsichtigte ästhetische Wirkung durch die Darstellung vollständig vermittelt wird. (§. 57). Diesem gemäß muß nun auch der sprachliche Kunststyl zunächst die allgemeine Eigenschaft haben, die durch eine Vorstellungsreihe erzielte und erreichbare ästhetische Wohlgefälligkeit durch angemessenen Sprachausdruck wirksam zu vermitteln.

Anm. Vorläufige Bemerkung, wie die wahre Schönheit des sprachlichen Styls, also die äußere, von der innern Schönheit des Gehalts wesentlich bedingt wird.

§. 89.

Man kann, von dieser allgemeinen Forderung, als oberstem Principe sprachstylistischer Grundsätze und Regeln, ausgehend und dabei stets auf die Kunstforderungen überhaupt Bezug nehmend, die gemeinschaftlichen Bedingungen und Eigenschaften des ästhetischen Sprachstyls nach einer zweifachen Seite darstellen, indem man zuerst die grammatischen Grundforderungen des Styls, ohne welche keine ästhetische Vollendung desselben möglich ist, dann die eigentlich ästhetischen betrachtet.

Grammatische Grundforderungen des Styls.

§. 90.

Das Grammatische des Styls besteht in denjenigen Beziehungen desselben, welche die Elemente, den Bau und die nothwendigen eigenthümlichen Gesetze der Sprache sowohl im Allgemeinen als Besondern betreffen. Da die Sprache ihrem innern Grundwesen und ihren Hauptformen nach auf dem Denken beruhet; so sind die ersten Forderungen, welche aus dem Standpunkte der Grammatik an den Styl gemacht werden können, mehr oder weniger von logischer Beschaffenheit.

Digitized by Google

§. 91.

Die Logik fordert vor Allem angemessene Verbindung der Vorstellungen nach den Gesetzen der Einheit und Uebereinstimmung. Demnach muß auch der Sprachausdruck zunächst diese Gesetze befolgen, oder er muß die Vorstellungen nach seinem ausgebildeten Verhältnisse zum Denken darstellen. Man kann diese logisch-grammatische Forderung auch als die der Richtigkeit des Sprachstyls allgemeinhin bezeichnen.

§. 92.

Man kann nun die weitern Bedingungen in Absicht auf die Richtigkeit des Styls als allgemeine und besondere unterscheiden, je nachdem dabei bloß auf die Grundzwecke des Sprachausdrucks, oder auf die mögliche Verwirklichung des Styls in irgend einer besondern Sprache Rücksicht genommen wird. (Vergl. §§. 43, 44, 45 und 57).

§. 93.

Allgemeine Bedingungen zur stylistischen Richtigkeit sind

1) Klarheit, d. h. der Sprachausdruck muß das Verständniß des innern Gehalts nach seiner Eigenthümlichkeit gehörig vermitteln. Da der Gehalt aus einzelnen Vorstellungen und aus der Art ihres Organismus zugleich vollständig gebildet wird; so muß sich auch die Klarheit theils auf die einzelnen Wortausdrücke, theils auf die ganzen Sätze, theils endlich auf den stylistischen Gesammtvortrag erstrecken.

Anm. Abhängigkeit der Klarheit des Styls von der Klarheit der Vorstellungen. Der Klarheit des Styls widerstreitet die Zweideutigkeit (Amphibolie) des Ausdrucks (Quellen derselben: Mangel an geschickter Wahl passender Wörter und Aus-

Digitized by Google

drücke, Synonyme, unrichtige Wortverbindung oder Satzbildung, Mangel an gehöriger Abfolge der Sätze und an zweckmäßigen Uebergängen). Beispiele. — Mysticismus des Styls oder absichtliche Verbreitung eines unverständlichen Helldunkels ohne innere Bedeutung. Beispiele. —

§. 94.

2) Deutlichkeit, d. h. der Sprachausdruck muß geeignet seyn, auch die Elemente der Gedanken, Gefühle und innern Ereignisse, welche zum Bewußtseyn reiften, so wie deren ordnungsmäßige Zusammenbildung nach dem wirklichen innern Bildungsgange darzustellen.

Anm. Unterschied zwischen der Klarheit und Deutlichkeit des Styls. Fehler gegen die Letztern ist die Verworrenheit, welche besonders aus Mangel an gehöriger Satzentwickelung entspringt. — Beispiele.

§. 95.

3) Bestimmtheit und Angemessenheit, d. h. der Sprachausdruck muß im Einzelnen wie im Ganzen die Bedeutung und den eigenthümlichen Charakter des Inhalts nach Umfang und Begrenzung vollständig und genau darstellen.

Anm. Fehler gegen die Bestimmtheit und Angemessenheit sind Ueberladung und Weitschweifigkeit einerseits, das Schwankende, Schielende, die zu weit getriebene oder erstrebte Kürze und das Verfehlte andererseits. Beispiele.

§. 96.

Besondere Anforderungen an den Styl aus dem Standpunkte der Richtigkeit sind der Hauptsache nach folgende zwei:

1) Korrektheit, oder Richtigkeit in der gesammten Sprachform als solcher, wie sie sich auf der allgemeinen

Digitized by Google

Grundlage der logischen Denkformen in einer bestimmten Sprache eigenthümlich gesetzmäßig und festgebräuchlich gestaltet hat. Die stylistische Korrektheit ist entweder etymologische (analytische) oder syntaktische oder lexikalische, je nachdem die Richtigkeit der einzelnen Wörter (der Wortbildung und Wortabänderung) oder die des Satzbaues und der Satzverbindung oder endlich die des wohlbegründeten Sprachgebrauchs in besondere Rücksicht genommen wird.

§. 97.

2) Reinheit des Sprachstyls, d. h. die sprachstylistische Darstellung muß sich innerhalb des selbstständigen Kreises einer bestimmten Sprache bewegen und nur diejenigen sprachlichen Darstellungsmittel wählen, welche entweder unmittelbar oder doch mittelbar (wegen analoger Bildung) in demselben gelegen sind. Der Grund dieser Forderung ist ein zweifacher, ein logischer und ästhetischer. Jener macht sich durch die Bedingung der Klarheit und Deutlichkeit geltend, dieser aber durch die allgemeine Kunstforderung, daß nämlich eine Kunstschöpfung in ihrer gesammten Erscheinung ein individuelles, in sich selbst gleiches und folgerichtiges Gepräge tragen müsse (§. 43), welches bei einer gemischten stylistischen Darstellung nicht möglich ist. — Uebrigens betrifft die sprachstylistische Reinheit sowohl die einzelnen Wörter, als auch den Satzbau und die periodische Gestaltung eines ganzen Vortrags.

Anm. Fehler gegen die Sprachreinheit: Barbarismen, Soloecismen, Idiotismen und Provincialismen. Ueber den sogenannten Sprachpurismus. Dessen Bedingungen und Grenzen. — Ueber die Gesetze neuer Wort- und Satzbildungen. Gesetz der Ableitung und Aehnlichkeit (Analogie). Ueber den Gebrauch und den Einfluß der Dialekte. — Historisch-kritische

Digitized by Google

Bemerkungen in sprachpuristischer Hinsicht, besonders in Bezug auf die deutsche Sprache.

Reinästhetische Grundforderungen rücksichtlich des Sprachstyls.

§. 98.

Die reinästhetischen Grund- oder allgemeinen Forderungen rücksichtlich des Sprachstyls beziehen sich insgesammt auf das Schöne und die an dessen Erscheinung geknüpfte ästhetische Wirkung; d. h. sie bezielen die reinformelle Anschaulichkeit und die Erweckung des Gefühls-menschlich-freien Waltens in der lebendigen Unmittelbarkeit einer Kunstschöpfung (§. 3 ff. und §. 7 ff.). Man kann demnach die eigentlich ästhetischen Grundforderungen an den Sprachstyl betrachten als reinformelle und als solche, welche die ästhetische Wirkung durch Kunstanschauung betreffen.

§. 99.

Die reinformellen stylistischen Forderungen entwickeln sich aus dem Principe der einfachen Schönheit, insofern dieselbe durch bildende Darstellung eine bestimmte Gestalt erhalten kann. Sie sind folgende:

1) Einheit bei Mannichfaltigkeit. Diese Forderung hat zu bedeuten, daß in dem sprachlichen Vortrage Vielseitigkeit des Ausdrucks, der Verbindung, des Ganges, also der ganzen Darstellung (allerdings den innern Bedingungen, wie sie durch den Inhalt gesetzt werden, gemäß) herrsche, daß dadurch Jeglichem sein gehöriges Licht gegeben, und die Einförmigkeit abgewandt werde. Dabei darf jedoch der im Ganzen waltende Ton dem Grundcharakter nach nicht ändern, vielmehr muß ein durchgehender, einen Geist und

Digitized by Google

eine Richtung andeutender Hauptton die Vielseitigkeit zusammenhalten und zu bestimmter Individualität verbinden.

Anm. Unterscheidung dieser stylistischen, also äußerlich-formellen Einheit der Darstellungsweise von der innern des künstlerischen Gehalts (der Idee und ihrer Entwickelung). Beziehung beider auf einander.

§. 100.

2) Harmonie, d. h. dasjenige Verhältniß der verschiedenen Bestandtheile einer sprachlichen Darstellung, wodurch eine freie ansprechende Uebereinstimmung in der Gesammtform anschaulich wird. Die sprachstylistische Harmonie beruhet daher auf zwei Hauptpunkten, aus deren ungezwungener Vereinigung sie hervorgeht. Diese sind die plastische Verhältnißmäßigkeit (Proportion) und die musikalische oder der Wohlklang. Das Wesen der plastischen Verhältnißmäßigkeit des Sprachstyls besteht in der freien Regelmäßigkeit des sprachstylistischen Baues, die musikalische in der Wohlgefälligkeit der Tonbeziehungen. Beide bedingen sich in der Weise, daß die Letztere die Erstere nothwendig voraussetzt, diese ohne jene aber steif ist und des stylistisch-eigenthümlichen Lebens entbehrt. Beide fordern ihrerseits zwei Rücksichten, nämlich die auf die Elemente oder die Wörter, und die auf Wort- und Satzverbindung. Die plastische Verhältnißmäßigkeit betrifft vorzüglich die aus der mathematischen Geltung (Raum- und Zeitgröße) hervorgehende Uebereinstimmung, die musikalische bezielt diejenige, welche aus der Natur und Bedeutung des Tons an und für sich entspringt. (Aus der gehörigen Wahl der Töne in Absicht auf die auszudrückenden Vorstellungen, aus dem Einklange, d. h. aus der geschickten Mischung der nach

Digitized by Google

Dauer und Bedeutung verschiedenen Töne, wodurch ein mannichfaltig-einheitliches Tonganzes bewirkt wird).

Anm. Weitere Ausführung. Wie den verschiedenen Bewegungen und Zuständen des Gemüths eigenthümliche Töne entsprechen. Vergleichung der Musik und der Rede in dieser Hinsicht. — Beispiele der Harmonie aus klassischen Schriftstellern alter und neuer Zeit. — Vorläufige Andeutung des Unterschiedes zwischen Harmonie des prosaischen und poetischen Styls. Numerus und Rhythmus. — Fehler gegen die Harmonie des Styls. (Einförmigkeit und Eintönigkeit, Mangel an Ebenmaß, Mißlaut).

§. 101.

3) Haltung und Bildung, d. h. einestheils eine die ganze Darstellung bedingende und tragende Beherrschung des Tons und Charakters, wodurch Selbstgleichheit, Festigkeit und Entschiedenheit in das Gesammtgepräge eines stylistischen Vortrags kommt; anderntheils der Ausdruck des Bewußtseyns der über die Gemeinheit und natürliche Unmittelbarkeit erhabenen Sitte und geistigen Entwickelung.

Anm. Fehler wider die sprachstylistische Haltung sind das Schwankende, das Fragmentarische, Zufällige und Unbestimmte in der Gesammtdarstellungsweise; wider die Bildung das Niedrige, Gemeine, Unedle, Rohe, Regellose und Wilde.

§. 102.

4) Die Natürlichkeit. Sie besteht in derjenigen Eigenschaft der Sprachdarstellung, welcher gemäß sich dieselbe in ungezwungener, leichter, in einer dem Gegenstande eignenden Weise und wesentlich begründeten organischen Folge gleichsam von selbst entwickelt. Wie sich das ganze Kunstwerk bei aller wahrnehmbaren Er-

Digitized by Google

hebung über die unmittelbare Naturbeschränkung doch gleich ursprünglich und mühlos als ein Naturerzeugniß geben soll; so auch der Styl.

Anm. An die Forderung der Natürlichkeit knüpft sich von selbst die der Einfachheit soweit sie der darzustellende Gegenstand zuläßt. Fehler gegen die Natürlichkeit des Sprachstyls sind die Erkünstelung, die Schwerfälligkeit, gegen die Einfachheit der übertriebene und unpassende Schmuck und Prunk.

§. 103.

5) Charakter. Diese sprachstylistische Forderung hat zu bedeuten, daß eine sprachliche Darstellung sich durch bestimmte, besonders von der künstlerischen Persönlichkeit des Darstellers herrührende Eigenthümlichkeit auszeichne. Gestaltet wird diese Eigenthümlichkeit durch die Art, wie der Schriftsteller die Sprache ohne Verletzung ihrer wesentlichen Gesetze und besondern Natur nach seiner Auffassungsweise aus dem Standpunkte des darzustellenden Inhalts zu gebrauchen weiß.

Anm. Weitere Erläuterung. Beispiele. — Fehler gegen das Charakteristische des sprachlichen Kunststyls ist die Flachheit einerseits und das Manierirte andererseits (§. 56).

§. 104.

6) Lebendigkeit und Fluß im Style. Beide Eigenschaften entstehen dadurch, daß die sprachliche Darstellung in ihrer Bewegung das Gepräge organisch fortschreitender Entwickelung annimmt, sich dem innern Leben der Vorstellungen lebendig-unmittelbar anschließt, daß die Ausdrücke und Verbindungen sich leicht und ohne Anstoß folgen, somit jede Härte und das Ansehn bloß mechanischer Zusammenstellung und äußerlicher Hinzubringung des Wortstyls vermieden wird.

Digitized by Google

Anm. Gegen die Lebendigkeit und den Fluß des Styls streitet die Trockenheit, der stylistische Mechanismus und das Holperige.

§. 105.

7) Kraft. Dieselbe besteht nach ihrer hier zu berücksichtigenden allgemeinen Bedeutung darin, daß die sprachliche Darstellung eine über das Oberflächliche sich erhebende Behandlung der Sprache verrathe und dieses sowohl in Absicht auf die Wahl des einzelnen Ausdrucks, als auch auf die Verbindung und den Ton im Ganzen. Die sprachstylistische Kraft beweiset daher die geistige Herrschaft über die sprachlichen Mittel rücksichtlich des darzustellenden Gegenstandes. Insoweit soll jede Art des künstlerischen Sprachstyls Kraft haben. Sonst kann aber auch durch die in dem Inhalte gelegene eigenthümliche Bedeutung eine besondere Kraft der Rede veranlaßt werden. Von dieser Seite läßt sich die Forderung der Kraft des Ausdrucks nicht als eine allgemeine aufstellen.

Anm. Fehler gegen die Kraft sind das Gewöhnliche, Süßliche und Spielende einerseits, der Bombast und Schwulst andererseits.

§. 106.

Zur sprachstylistischen Vollendung gehören außer den reinformellen Eigenschaften und Bedingungen der Darstellung noch diejenigen, welche, die ästhetische Wirkung der Kunstschöpfung durch höchstmögliche Veranschaulichung zu vermitteln, vorzüglich geeignet sind. (§. 98). Sie betreffen daher ganz besonders die Versinnlichung des Kunstwerks und lassen sich unter der allgemeinen und bekannten Benennung Redefiguren zusammenstellen.

Digitized by Google

§. 107.

Es muß als ein allgemeines Gesetz der Versinnlichung des Sprachstyls angenommen werden, daß dieselbe nie selbstständig und unabhängig gelten, also sich nicht selbst als Zweck beziehen dürfe. Sie soll daher mit freier Besonnenheit, weiser Mäßigung und gebildetem Geschmacke angestrebt werden. Ein eigentlich sinnlicher Styl ist aus dem Gesichtspunkte der wahren Kunst immer verwerflich.

Anm. Ueber die Unterscheidung des Styls in den der Sinnlichkeit und des Verstandes. Inwieweit eine solche Unterscheidung ästhetisch bedeutsam und zulässig seyn könne. Falsche Würdigung der Schönheit des Styls nach seiner bloß sinnlichen Lebendigkeit. Historisch-kritische Andeutungen in beiderlei Hinsicht. — Inwiefern Nationalität und Individualität in genannter Beziehung bedingend und bestimmend einwirken können. Beispiele.

§. 108.

Jenes Gesetz gilt nun ganz besonders von den Redefiguren, welche nur die Mittel der stylistischen Versinnlichung sind. Man kann dieselben in dieser weitern Ausdehnung erklären, als diejenigen Redeweisen, welche von der gewöhnlichen logisch-grammatischen Sprachdarstellung abweichend, dem Style durch ihre auf die sinnliche Wahrnehmung bezügliche Wirkung eine bestimmte eigenthümlich-anschauliche Gestalt geben.

Anm. 1. Verschiedene Ansichten rücksichtlich der Figuren. — Wie die Figuren der sprachstylistischen Darstellung überhaupt angehören, jedoch sich bald mehr für den prosaischen, bald mehr für den poetischen Styl eignen. Die in dieser Hinsicht möglichen Unterschiede werden unten in der Rhetorik und Poetik näher berührt.

Anm. 2. Die Figuren werden durch die Natur und Gesetzmäßigkeit einer fraglichen Sprache bedingt, können daher insofern

Digitized by Google

nicht willkührlich und gegen den Genius der Sprache gebraucht werden. Verschiedenheit der Sprachen ist Absicht auf Figuren und deren Gebrauch. Wie hierin zum Theil der Grund der verschiedenen sprachlichen Nationalstyle gelegen sey. — Ueber Grund und Ursprung der Figuren als Mittel der sinnlichen Anschaulichkeit des Styls. — Die Einbildungskraft, das Gefühl und der Verstand in ihrer Beziehung auf die Figuren. —

§. 109.

Man kann nun die Figuren unterscheiden als solche, welche ohne Veränderung der eigenthümlichen Bedeutung des Ausdrucks und ohne gegenständliche Versinnlichung bloß durch ungewöhnlichen Gebrauch grammatischer Formen und Verbindungen oder durch andere das Gewöhnliche des Ausdrucks verändernde Mittel sinnliche Anschaubarkeit bewirken, und als solche, welche durch konkrete gestaltliche Vergegenwärtigung überhaupt die Anschauung eigentlich individualisiren. Jene ersten kann man die unbildlichen diese die bildlichen Figuren nennen.

Anm. Inwiefern man im weitern Sinne die Figuren auf das Bildliche überhaupt beziehen könne. — Verschiedene Eintheilungen der Figuren. Historisch-kritische Andeutungen. Aristoteles (bietet in dieser Hinsicht wenig), Cicero, Quintilian, Dionysius von Halikarnaß. (Vergl. meine altklass. Literar-Aesthetik. Abthl. 2.) J. C. Scaliger, G. J. Vossius, Adelung, Pölitz u. A.

§. 110.

Die unbildlichen Figuren verändern das Gewöhnliche der logisch-grammatischen Sprachdarstellung zum Behuf größerer Anschaulichkeit, jedoch ohne Veränderung der Eigenthümlichkeit des Ausdrucks, überhaupt ohne eigentliches Bild und sinnlich-äußerliche individualisirende Vergegenwärtigung. (§. 109.). Sie befassen folgende Arten:

Digitized by Google

1) Die Grammatikal-Figuren, welche bloß die Sprache nach ihrer eigenthümlichen grammatikalischen Einrichtung betreffen und in dieser Hinsicht das Gewöhnliche umgestalten. Hierhin gehören die Ellipse, die Hypallage, das Asyndeton und Polysyndeton, die Inversion, die Wiederholung (Epizeuris, Anaphora, Epiphora), die Exergasie, die Alliteration, Onomatopöie, Paranomasie (Annomination).

2) Sinnfiguren. Sie haben darin ihre besondere Bedeutung, daß sie, abgesehn von der grammatischen Gewohnheit der Sprache, durch ungewöhnlichere Zusammenstellung und Anordnung der Gedanken dem Style größere Anschaulichkeit und Lebendigkeit erwirken. Zu ihnen dürfen gezählt werden die Emphase, die Aposiopesis (nach Cicero reticentia), Amplifikation (Kumulation), die Gradation (als Klimar und Antiklimar), Hyperbel (Uebertreibung) und Litotes (Verkleinerung), die Apostrophe, die Description und Periphrase, die Präokkupation (προληψις), die Konzession (ἐπιτροπη), die Präterition (παραλειψις), die Epanorthosis (Selbstverbesserung), der Kontrast (dessen Bedingungen aus dem Gesichtspunkte der Figur), die Antithese (ihr Unterschied vom Kontraste), die Erotese (interrogatio, Frage).

Anm. Erläuterung des Einzelnen durch Beispiele. — Erinnerung an die Unterscheidung der Figuren in σχηματα λεξεως und διανοιας bei alten Rhetoren (conformatio verborum et sententiarum nach Cicero). S. meine altkl. Literar-Aesth. a. a. O.

§. 111.

Die bildlichen Figuren bewirken eine anschauliche Gestaltung der Rede oder des sprachlichen Styls durch irgend eine konkrete, individualisirende Vergegen-

Digitized by Google

wärtigung (§. 109), welche insofern bildliche Beschaffenheit hat, als jede unmittelbare, konkrete, individuelle Erscheinung oder Gestalt der Wahrnehmung zunächst ein Bild des Gegenstandes vorhält. Die bildlichen Figuren begreifen ihrerseits mehrere Arten unter sich, welche der Hauptsache nach in folgender Weise zu ordnen sind.

1) Die stylistische Hypotypose. Sie besteht in derjenigen Veranschaulichung, welche ohne Uebertragung der darzustellenden Vorstellung in das Bild dieses neben jene stellt. Zu ihr gehören demnach alle die Figuren, welche den eigentlich zu erklärenden Gegenständen eine typische (bestimmtgestaltete) Unterlage geben, oder auch ihnen ein Eben- und Gegenbild beigesellen. Die vorzüglichsten sind die Kongruenz (der naturnachahmende Ausdruck), das Beispiel, das Gleichniß (dessen ästhetische Bedingungen), die Parallele oder eigentliche Vergleichung, die Hypotypose im engern Sinne (die Vorführung eines Gegenstandes, die schematische und exemplarische oder paradigmatische Hinstellung vor die Augen) *).

2) Die eigentlichen Tropen. Sie haben ihren besondern Charakter darin, daß sie die stylistische Veranschaulichung durch wirkliche Uebertragung der eigenthümlichen Bedeutung des Ausdrucks, also durch einen uneigentlichen Ausdruck oder auch durch Vertauschung des Gegenstandes mit seinem Gegenbilde die Anschaulichkeit bewirken. (Etymologische Erklärung der Tro-

*) Diese Figur, welche von den ältern Rhetoren auch wohl Diatypose genannt zu werden pflegt, ist mit ungemeinem Glücke sehr oft von Demosthenes und Cicero gebraucht worden. Die schönsten Beispiele derselben finden sich in Cicero's Verrinen und katilinarischen Reden.

Digitized by Google

pen). — Zu den Tropen gehören nun folgende Figuren im Besondern.

Die Metonymie, Vertauschung ähnlicher Verhältnisse. (Arten derselben: Die Wirkung statt der Ursache, Ursache statt der Wirkung, das Nachfolgende statt des Vorhergehenden und umgekehrt, die Eigenschaft statt des Subjekts, der Ort statt der an ihm befindlichen Dinge und umgekehrt, das Behältniß statt des Inhalts, den Stoff statt des aus ihm Gebildeten, die Form statt der Sache, der Besitzer statt des Besitzes, das Werkzeug statt des Werks und Werkmeisters, das Subjektive statt des Objektiven und Alles umgekehrt). Die Synekdoche, Vertauschung der Classifikations-Verhältnisse. (Arten: Das Ganze statt der Theile und umgekehrt, das Allgemeine und Höhere statt des Besondern und Untergeordneten und umgekehrt, das Bestimmte statt des Unbestimmten). Die Metapher, Vertauschung durch eigentliche Uebertragung wegen Aehnlichkeit der Dinge selbst. (Arten: Das einfache Bild, das Symbol, die Allegorie. Mögliche Weisen, wie sich die Metapher alle jene Arten hindurch charakterisiren kann: Uebertragung des Psychischen auf das Physische, Uebertragung des Physischen auf das Psychische, Uebertragung ähnlicher Bedeutungen in derselben Gattung oder auch in demselben Kreise der Dinge). Die Personifikation oder Prosopopäie, Uebertragung des Lebendigen und seiner eigenthümlichen Wirkungsart auf das Todte, des Persönlichen und der persönlichen Individualität auf das Unpersönliche und Allgemeine. Die Sermocination, Vertauschung der den Gegenständen etwa eignenden Rede mit diesen selbst, also konkrete Veranschaulichung durch gegenwärtige direkte Rede. Die Ironie oder Vertauschung der entgegenge-

Digitized by Google

setzten Beziehungen *). (Unterschied vom Kontraste und der Antithese).

Anm. 1. Historisch-kritische Bemerkungen über die Tropen, insofern sie von Vielen nicht den Figuren, sondern, mit diesen koordinirt, der bildlichen Darstellung untergeordnet werden. — Nähere Erläuterung der einzelnen Tropen. Beispiele aus Schriftstellern.

Anm. 2. Fehler rücksichtlich der Figuren überhaupt. Sie entstehen daher, daß oft das Anschaulichere, welches bezielt wird, durch das weniger Anschauliche dargestellt erscheint, daß (namentlich bei den Tropen) die Aehnlichkeit des Bildes und Gegenbildes zu entfernt und zufällig, zu schwach oder auch zu grell, das Gegenbild selbst zu unedel ist, daß die Vergleichung, die Veranschaulichung überhaupt, zu weit ausgedehnt wird, daß die Einheit oder auch die Vollendung und Ausführung fehlt, daß die Aehnlichkeit und Beziehung bloß scheinbar oder gar falsch ist u. s. w.

Anm. 3. Man muß die Figuren, um ihre wahre Bedeutung in Absicht auf den sprachlichen Kunststyl fest zu halten, somit sie überhaupt ästhetisch zu beurtheilen und anzuwenden, zum Theil von gewissen, einzig und allein aus dem logischen Gesichtspunkte zu nehmenden, Sprachgestaltungen wohl unterscheiden. So z. B. die Description als eigentliche (ästhetische) Redefigur und als logische Verdeutlichung; eben so können das Gleichniß und Beispiel in beiden Hinsichten statt finden, als eigentliche Figuren jedoch nur in der ersteren u. s. w.

Anm. 4. Ueber die Eintheilung des Styls oder der Schreibart in die niedere, mittlere und höhere (genus dicendi

*) Die Ironie als Figur in der sprachstylistischen Darstellung und als eine besondere ästhetische Kunstrichtung. (§. 22. Anm. 2). Der Sarkasmus, Diasyrmus, und die Mimesis gehören nicht zur Ironie, worunter sie oft als Arten gestellt werden. Mit Recht erklärt sich hiergegen auch Gerh. Joh. Vossius (Instit. orat. l. IV. c. 13.).

Digitized by Google

tenue, mediocre et sublime). Ueber Werth und Gültigkeit dieser Unterscheidung. —

Anm. 5. Die Literatur über Sprache überhaupt und einzelne Beziehungen derselben im Besondern ist ziemlich reich. Folgendes verdient hier zum Behufe etwaiger Vergleichung Erwähnung.

Fichte und Forberg, Abhandlungen über Sprachfähigkeit und den Ursprung der Sprache. In Niethammer's philosoph. Journ. Bd. I. Heft 3 und 4. 1795. — Herder, Ueber den Ursprung der Sprache. (Preisschr.). Berlin, 1798. 2. A. — Bernhardi, Sprachlehre. 1r Th. (Enthält die reine Sprachlehre). 1801. 2r Th. (Angewandte Sprachl.). Desselb. Anfangsgründe der Sprachwissenschaft. 1805. — J. S. Vater, Lehrb. der allg. Grammatik. 1806. — L. H. Jakob, Grundriß der allg. Grammatik. 1814. — Fr. Schmitthenner, Ursprachlehre oder philos. Gram. 1826. — *J. Beattie's* theory of language in 2 Parts. L. 1788. — *J. Monboddo*, On the origin and progress of language. L. 1773. 4 Voll. (Deutsch, Riga, 1784). — *Locke*, Essay concerning hum. understanding. Book 3. Damit ist zu vergl. *Leibnitz*, Nouveaux essais sur l'entendement. L. III. c. 2. — *Jam. Harris*, Hermes or a philosophical inquiry concerning the universal grammar. L. 1777. — *De Brosses*, Traité de la formation mécanique des langues etc. P. 1865. 2 Voll. (Deutsch v. Hißmann 1777). — *Silvestre de Sacy*, Principes de grammaire générale. P. 1803. Ueber die ästhetischen Sprach-Beziehungen und den Styl enthalten die meisten Lehrbücher über den Styl z. B. v. Adelung, Pölitz, Heinsius u. s. w. Näheres. — A. J. Dorsch, Philosoph. Geschichte der Sprache und Schrift. 1791. — Adelung, Mithridates oder allgemeine Sprachenkunde u. s. w. fortgesetzt v. Vater. 1806 ff.

Digitized by Google

II. Von der ästhetischen Geltung der Vorstellungen.

§. 112.

Die ästhetische Geltung der Vorstellungen beruhet darin, daß sie ihrer Bedeutung nach und abgesehn von der sprachlichen Darstellung das Schöne entweder in seiner einfachen Natur oder nach seinen möglichen Beziehungen (Modifikationen des Schönen) enthalten. (§. 3 ff. §. 15 ff.). Die ästhetische Geltung der Vorstellungen bildet daher die innere Schönheit bei den redenden Künsten, die ästhetische Geltung der sprachstylistischen Darstellung die äußere. Jene kann man den Gehalt, diese die Form im engern Sinne nennen.

Anm. Die Vorstellungen, der Inhalt, also in obiger Beziehung die innere Schönheit ist in der That unzertrennlich von der sprachlichen Darstellung und äußern Schönheit. Beide sind organisch verbunden. Doch kann zum Behuf wissenschaftlicher Betrachtung die getrennte Auffassung gestattet werden. Wie die Form im weitern Sinne bereits im Gehalte liegen müsse, und nur in der Sprach-Darstellung zu äußerer Anschauung vermittelt werde. Insofern jedoch auch das äußere Hervortreten der innern Form von dieser abhängt, kann auch sie Form genannt werden. (§§. 41 und 44). — Der Grund, warum in gegenwärtigem Systeme die Bedingungen der äußern Schönheit vor denen der innern entwickelt worden sind, liegt darin, daß Vorstellungen überhaupt nur mit Bestimmtheit zu beurtheilen sind, insofern sie sich an sprachliche Beziehungen knüpfen.

§. 113.

Die innere Schönheit bei den literarischen oder redenden Künsten, also der Gehalt, wird im Allgemeinen dadurch erzeugt, daß die Vorstellungen mittelst der individuellen Kunstthätigkeit zu einem eigenthümlichen, ästhe-

Digitized by Google

tisch werthvollen Ganzen innerlich ausgebildet werden. Die betreffenden Bedingungen können sich nun theils auf die Vorstellungen an und für sich, theils auf die Verbindung und Entwickelung derselben beziehen.

§. 114.

Die Gedanken an und für sich betreffend, verdienen folgende Bedindungen und Eigenschaften hervorgehoben zu werden.

1) Wahrheit. Sie ist die erste und nothwendigste Voraussetzung, insofern jeder wirklich unwahre Gedanke, sobald er als solcher erkannt wird, eine Disharmonie und Hemmung in der Wirksamkeit der Seele zur Folge hat, somit der ästhetischen Wirkung ermangelt. Jedoch darf die Wahrheit hier nicht bloß aus dem Standpunkte rein logischer Erkenntniß gefaßt werden. Die ästhetische Wahrheit ist die irgend einem vorausgesetzten Verhältnisse angemessene subjektive und objektive Uebereinstimmung in den Vorstellungen, insofern sie sich in unmittelbarer innerer Wahrnehmung dem Bewußtseyn kund giebt, also innerlich lebendig angeschauet wird. (§. 46. Nro. 4.).

2) Bedeutsamkeit. Diese Eigenschaft spricht sich näher darin aus, daß die Gedanken, welchen ästhetische Geltung eignen soll, sich in irgend einer Weise über das Gewöhnliche und schlechthin Allgemeine erheben müssen, sey es nun durch den unmittelbaren Inhalt oder durch die Art der Auffassung. Wahre ästhetische Bedeutsamkeit fordert stets ein eigenthümliches, ungewöhnliches Vorstellen in was immer für einer Beziehung. Bloß abstrakte Gedanken, als solche, können daher nie ästhetische Geltung haben, aber auch eben so wenig schlechthin sinnlich-konkrete Vorstellungen. Zur ästhetischen Bedeutsamkeit gehört die persönlich-subjektive, freie Bestimmung

Digitized by Google

einer Vorstellung, sie betreffe nun das Gemeine, oder das Höchste. (Denn das Gemeine kann gerade durch die persönlich-subjektive Auffassungsweise eben sowohl ästhetisch bedeutsam und gehaltvoll werden, als das Höchste durch Mangel derselben ästhetisch unbedeutend).

3) Ursprünglichkeit oder Neuheit. Diese Forderung, welche mit der vorhergehenden zum Theil zusammenfällt, hat den Sinn, daß der Gehalt der Gedanken das Gepräge urkräftig freier Auffassung und Bildung tragen.

§. 115.

Die Bedingungen in Absicht auf die ästhetische Verbindung und Entwickelung der Gedanken müssen aus dem Gesichtspunkte eigentlich-künstlerischer Erfindung und Anordnung (Komposition) aufgestellt werden (§. 40 ff.) und sind der Hauptsache nach diese.

1) Auffassung eines bestimmten Mittelpunkts in der darzustellenden Vorstellungsreihe, aus welchem ein Hauptton sich über das Ganze verbreitet, und auf welchen sich alle Zweige und Nebenvorstellungen beziehen.

2) Also innerer, lebendiger Zusammenhang, in welchem Theile und gesammte Gliederung mit der Einheit ursprünglich gesetzt sind und nicht zu dieser sich allererst äußerlich zusammenstellen, sondern aus derselben gleichsam hervorwachsen.

3) Freiheit in der Gedankenentwickelung. Diese fordert, daß der eigentlich logische Gang der Vorstellungsverbindung sich der bezielten anschaulichen und konkreten Unmittelbarkeit des Lebens im Ganzen füge und unterordne, so daß nicht die Reflexion und Abstraktion, sondern die geistige Schöpferkraft das Werk der Gedanken hervorgebracht zu haben scheint. Dabei darf jedoch kein wahrhafter Mangel logischen Zusammen-

Digitized by Google

hangs statt finden; nur soll dieser gleichsam das verborgene Gerippe bilden, welches von der lebendigen Fülle des Fleisches bekleidet wird.

4) Wirksame Gruppirung der Vorstellungen. Sie bekundet sich durch diejenige Zusammenordnung derselben, welche geeignet ist, sowohl nach den Gesetzen der sogenannten Ideenassociation, als auch nach gegenständlichen Beziehungen die gegenseitige lebendige Erzeugung, größere Kraft und angemessene Beleuchtung der Vorstellungen zu bewirken.

5) Künstlerische Motivirung. Sie besteht darin, daß je nach den Bedingungen der ästhetischen Wirkung, also vorzüglich nach den Rücksichten der Individualisirung der Gedanken mit steter Bezugnahme auf die eigenthümliche Richtung einer fraglichen literarischen Kunstschöpfung nicht nur die Planzeichnung überhaupt vorgenommen, sondern auch die Nebenpartien eingeführt und vertheilt werden.

6) Beherrschung des Stoffs. Diese Bedingung wird durch die vorhergehenden nothwendig gesetzt und fordert Einsicht in die eigenthümliche Natur des zu behandelnden Gegenstandes, Kenntniß seines Inhalts und Umfangs, Uebersicht des Mannichfaltigen und seiner Beziehungen, endlich Erhebung über das bloß Gegebene, um mit freier Wirksamkeit ordnen, bestimmen, walten zu können.

Anm. Andeutungen über den nothwendigen Zusammenhang und die ästhetische Gegenseitigkeit der Sprache und der auszudrückenden Vorstellungen. So steht z. B. die Figürlichkeit des sprachlichen Kunststyls in innigster Abhängigkeit von der Anordnung (ästhetischen Komposition) des Inhalts. — Vorläufige Andeutungen über die Nothwendigkeit verschiedener Anwendung jener Bedingungen in Absicht auf die Dichtkunst oder Prosa.

Digitized by Google

Zweiter Theil.

Besondere Theorie der schönen Literatur.

Vorerinnerung.

§. 116.

Wie innig verwandt auch die literarischen Künste unter sich seyn mögen, einerseits wegen der Gemeinschaft ihres sprachlichen Darstellungsmittels, andererseits wegen der dadurch gegebenen Möglichkeit, ein Gedankenganzes nach seiner gesammten Gliederung und gleichsam in seinem eigensten Werden und Charakter auszudrücken; so können doch in beiderlei Hinsicht wesentliche Verschiedenheiten und eigenthümliche Weisen statt finden, welche ihrerseits eine Verschiedenheit und Eigenthümlichkeit in ästhetischer Beziehung begründen. Es entstehen somit mehrere Gattungen der literarischen oder redenden Künste, deren so viele sind, als es wesentliche, unter einander innerlich verwandte Richtungen eigenthümlicher sprachlicher Kunstschöpfung geben kann. (§. 65).

§. 117.

Betrachtet man die Weise des menschlichen Vorstellungslebens und die Möglichkeit seiner Darstellung durch

Digitized by Google

Sprache; so läßt sich desfalls ein zweifacher Hauptunterschied erkennen. Einmal nämlich können die Vorstellungen freie ideale Selbstschöpfungen in der Form unmittelbarer Wirklichkeit betreffen, welche durch höchstmögliche sprachliche Individualisirung und Lebendigkeit allein angemessene Darstellung finden; oder sie sind Begriffsvorstellungen, gebildet durch verständiges Denken, rein intellektuelle Gedankenreihen, welche sich jedoch, (ihrer selbstständigen Richtung auf das eigentlich Wahre unbeschadet) sowohl nach Gehalt als Styl der schönen Form bieten. Nennt man die erste Art der Kunststrebung die Dichtkunst, die andere die Prosakunst; so wird sich das Gesammtgebiet der literarischen Kunst in jene zwei Gattungen zertheilen lassen.

Anm. Vorläufige Andeutung über den Ausdruck «Prosa.» Wie mit dem Worte eigentlich und zunächst nur eine besondere Art der Sprachdarstellung (die ungebundene nämlich im Gegensatz mit der gebundenen) bezeichnet werde. —

§. 118.

Jede dieser beiden Gattungen der literarischen Kunst hat wesentlich eigenthümlichen Charakter und ruht somit auch auf eigenthümlichen Grundsätzen. Insofern diese im Besondern entwickelt und dargestellt werden; entstehen zwei entsprechende Theorien, die man mit herkömmlichen Namen Poetik und Rhetorik bezeichnen kann. Die besondere Theorie der schönen Literatur oder literarischen Kunst begreift also I. die Poetik und II. die Rhetorik unter sich.

§. 119.

Die Literatur der Theorie der literarischen Künste angehend; so pflegen die meisten Lehrbücher der Aest-

Digitized by Google

hetik dieselbe zu enthalten *). Jedoch können folgende Schriften, als den Gegenstand mehr für sich behandelnd, zur Berücksichtigung empfohlen werden.

G. J. Vossius, opp. tom. 3., philologicus. Amstelod. 1697.

Ch. Meiners, Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften. Lemgo, 1787.

J. J. Eschenburg, Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. Berlin und Stettin, 1783 (1. Ausg. Seitdem sind mehrere erschienen).

Ch. Fr. D. Schubart, Vorlesungen über die schönen Wissenschaften. (Später umgearbeitet unter dem Titel: Kurzgefaßtes Lehrbuch der schönen Wissenschaften, von Hißmann, 1781).

A. H. Schott, Theorie der schönen Wissenschaften. Tübingen, 1789—1790. 2 Theile.

K. H. L. Pölitz, das Gesammtgebiet der deutschen Sprache nach Prosa, Dichtkunst und Beredsamkeit. Leipzig, 1825. 4 Theile.

H. Blair, Lectures on Rhetoric and belles letters. Lond. 1783. 2 Voll. 4. Bas. 1788, 3 Voll. 8.

La Harpe, Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne. (Verschiedene Ausgaben).

Rücksichtlich der literar-geschichtlichen Andeutungen verdienen folgende allgemeinere Werke hier Erwähnung: **)

---

*) Unter den §. 62 angeführten Lehrbüchern verdienen in dieser Hinsicht besondere Bemerkung J. A. Eberhard, Theorie der sch. Künste ꝛc. so wie auch dessen Handbuch der Aesthetik. Bouterwek, Aesthetik (2. Thl). J. P. Richter, Vorschule ꝛc. Bürger, Lehrbuch der Aesthetik u. s. w.

**) Diejenigen hauptsächlichern Schriften, welche die Geschichte der schönen Literat. nach besondern Zweigen oder Völkern darstellen, sollen gehörigen Orts besonders angeführt werden.

Digitized by Google

J. G. Eichhorn, Geschichte der Literatur von ihrem Anfange bis auf die neuesten Zeiten. Göttingen, 1805 ff. —

Fr. Schlegel, Geschichte der alten und neuen Literatur. Wien, 1815. 2 Bde.

L. Wachler, Handbuch der Geschichte der Literatur. Frankf. a. M. 1822 ff. 4 Thle. Zweite Umarbeitung.

Zum Theil gehören hierher:

F. Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des XIII. Jahrh. Göttingen, 1801 ff.

J. G. Eichhorn, Allgem. Gesch. der Kultur und Literat. des neuern Europa. Göttingen, 1796 ff.

Digitized by Google

Zweiter Theil.

Besondere Theorie der schönen Literatur.

I. Poetik.

§. 120.

Die Poetik, als Theorie der Dichtkunst, enthält die wissenschaftliche Betrachtung der Letztern. Ihre Aufgabe ist demnach Untersuchung und Darstellung des eigenthümlichen Wesens, der Bedingungen, Grundsätze und Arten der Dichtkunst.

§. 121.

Der angedeuteten Aufgabe der Poetik gemäß zerfällt diese in zwei Abschnitte, wovon der erste die allgemeine Poetik, oder die Lehre vom Wesen, den allgemeinen Bedingungen und Grundsätzen der Dichtkunst, der andere die besondere, oder die Lehre von den Dichtarten darzustellen hat.

§. 122.

Die Literatur rücksichtlich der Poetik angehend, muß bemerkt werden, daß die Theorie der Dichtkunst meistens vereint mit jener der schönen Prosa (Beredsamkeit im

Digitized by Google

weitern Sinne) in den betreffenden, zum Theil oben angeführten Lehrbüchern dargestellt worden ist (§. 119). Doch hat die Poetik auch hier und da eine abgesonderte Behandlung erhalten, namentlich in folgenden Schriften.

Aristoteles, Poetica. (Besondere Ausg. v. Harles. Leipz. 1781 und vorzüglich von Gfr. Hermann. Leipzig, 1802. Uebersetzt und erläutert von Buhle, Berlin, 1798).

Horatius, De arte poet. ep. ad Pisones. (Uebersetzt von Wieland und Voß). Damit zu vergleichen sind die ähnlichen Versuche von *Vida*, Poeticorum libb. III. (Ed Klotzii Altenb. 1776.)

Boileau, L'art poetique. Poeme en quatre chants. (Alle drei Gedichte zusammen von Batteux. Paris, 1771. 2 Voll.

J. G. Scaliger, Poetices libri VII. Lagd. B. 1681.

G. J. Vossius, de artis poeticae nat. et constit., und Poeticarum institt. Libb. III. cf. §. 117.

Breitinger, Kritische Dichtkunst. Zürich, 1740. 2 Bde.

Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen. Leipzig, 1751.

J. J. Engel, Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. 1. Bd. Berlin, 1804. N. A.

Clodius, Entwurf einer systematischen Poetik. Leipz. 1804.

G. E. Lessing, Laokoon, oder über die Grenzen der Poesie und Malerei. Berlin, 1788. N. A. Außerdem gehören hierher mehrere Abhandlungen aus krit. u. andern Zeitschriften u. Sammlungen. So in den Literaturbriefen, in der Bibliothek der sch. Wissensch., in Herder's Schriften, in Schiller's kl. prosa. Schriften, in den Charakteristiken und Kritiken von den beiden Schlegel, in Sulzer's Allg. Theorie u. besond. den Nachträg. u. Zusätz.

Dan. Weeb, Remarks on the beauties of Poetry. Lond. 1762. (Deutsch. Leipzig, 1771).

Rapin, Reflexions sur la poetique et sur les ouvrage des poetes anciens et modernes. Par. 1684.

Digitized by Google

Du Bos, Reflexions sur la poesie et la peinture. Par. 1759. 2 Voll. Eine andere vermehrte Ausg. Par. 1755. 3. Voll.

Marmontel, Poetique francoise. Paris 1763. 2 Voll.

Die Geschichte der Dichtkunst im Allgemeinen betreffend, verdienen Vergleichung

J. D. Hartmann, Versuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie. Lpz. 1797 ff. 2 Bände.

G. Reinbeck, Geschichte der Dichtkunst u. ihrer Literatur. Essen, 1824.

Brown, Dissertation on the Rise, Union of Poetry and Music. L. 1763. (Deutsch, Lpz. 1769).

E. H. Schmidt, Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst. Lpz. 1781. 2 Bde.

Digitized by Google

Erster Abschnitt.

Allgemeine Poetik.

§. 123.

Die allgemeine Poetik beschäftiget sich, wie bereits angedeutet worden (§. 121), mit der Untersuchung und Darstellung des eigenthümlichen Wesens der Poesie oder Dichtkunst, als einer literarischen oder redenden Kunst, sowie mit der Entwickelung ihrer allgemeinen Bedingungen und Grundsätze.

§. 124.

Poesie überhaupt ist schöpferische Wiedergeburt des Wirklichen, also freie individualisirende Darstellung eines nach den Elementen der Wirklichkeit gebildeten Ideals. Alle Kunst ist insofern nothwendig und wesentlich Poesie (§. 33). Im engern Sinne oder als redende Kunst bedeutet Poesie (Dichtkunst) eine freie selbstschöpferische (d. h. nicht bloß nachahmende) Erzeugung und sprachlichbildende Darstellung lebendig bestimmter Vorstellungsreihen, welche die Wirklichkeit in irgend einer Weise und nach irgend einer Beziehung idealisiren oder in ursprünglich-geistiger Auffassung zum Bewußtseyn bringen.

Anm. 1. Ueber den Namen Poesie und Dichtkunst. Unterschied des Dichtens vom Erdichten. Wie schon in dieser

Digitized by Google

etymologischen Unterscheidung ein bedeutsamer Wink gelegen sey, die Dichtkunst nicht in das Gebiet des schlechthin Unwirklichen zu erweitern.

Anm. 2. Ueber Verwandtschaft und Unterschied zwischen Poesie und Philosophie. — Wie die Dichtkunst nach obiger Begriffsaufstellung sich nicht nur in die verschiedensten Arten zerzweigen, sondern auch in jeglicher Art wiederum mannichfaltige Stufenerscheinungen und andere Abänderungen offenbaren könne. Beispiele.

Anm. 3. Vorläufige Erinnerung an den Unterschied zwischen Dichtkunst und Prosa in Beziehung auf obige Begriffserklärung.

§. 125.

Aus dem aufgestellten Begriffe der Dichtkunst ergeben sich nun zunächst folgende negative Resultate.

1) Die Poesie besteht nicht allein in einer gewissen Erweckung und gesteigerten Belebung des Gefühls, überhaupt nicht in dem bloßen Ausdrucke gewisser Gefühle, sogenannter tiefer Empfindungen und innerer Bewegungen, wie vielfach gelehrt wird.

2) Ebensowenig giebt sich die wahre Poesie bloß in dem, was besonders gefällt oder auch vorzüglich gemüthlich anspricht, weil dadurch das Wesen der Poesie fast ganz in das Gebiet der Zufälligkeit und des Angenehmen versetzt würde.

3) Auch nicht das, was durch einen hohen Grad von Anschaulichkeit die Phantasie besonders beschäftiget und das Gepräge ihres Wirkens trägt, ist allein deswegen poetisch.

4) Noch weniger endlich besteht die Dichtkunst einzig und allein in eigenthümlichen stylistischen Reizen und Vorzügen; denn selbst diese sind von dem Inhalte und Gehalte wesentlich bedingt.

Digitized by Google

Anm. Historisch-kritische Andeutungen über die verschiedenen Ansichten rücksichtlich des Wesens der Poesie, besonders in Beziehung auf die obigen Meinungen.

§. 126.

Dagegen lassen sich nun einige hauptsächliche positive Merkmale der Poesie anführen und zwar

1) Die Poesie muß vor Allem irgend einen Gegenstand beziehen, um ihn nach seinem bestimmten Seyn, seinem Leben, seiner eigenthümlichen Geltung aus dem Standpunkte freier Auffassung in neuer Wirklichkeit mittelst sprachlich ausgedrückter Vorstellungen darzustellen, oder die Dichtkunst muß nach ihrer jedesmaligen Beziehung objektiv seyn. Die Gegenständlichkeit kann nun entweder ein schlechthin Innerliches (ein Gefühl, einen Zustand, eine Idee in ihrer Unmittelbarkeit) oder ein Aeußerliches (Scenen aus der Natur und dem Leben) betreffen. Die äußerlichen Gegenstände können wiederum rein als solche poetische Anschauung und Darstellung erhalten, oder nach ihrem Verhältnisse zu den innern Thätigkeiten der Seele.

2) Sie kann weder gestaltlose reine Gedanken, noch gedanken- oder überhaupt inhaltlose Form seyn, sondern muß in ihrem Wirken Inhalt und Form nach innerer Gegenseitigkeit zu höchstmöglicher einheitlicher Erscheinung gestalten.

3) Sie darf in ihren Schöpfungen weder die reine Individualität des Dichters und seiner Vorstellungen geben, noch allgemeine Ansichten als solche darstellen, sondern in der Eigenthümlichkeit der besondern Vorstellungsweise das Allgemeingültige des bezüglichen menschlichen Denkens, Fühlens, Strebens, Vorstellens überhaupt so viel möglich zur reinen Anschauung vermitteln.

Digitized by Google

4) Sie darf weder die bare, reingegebene Wirklichkeit abdrucken, noch schlechthin willkührliche Gedankenbilde, denen keine Beziehungen und Wurzeln in der Wirklichkeit unterliegen, gestalten; sondern muß eben eine Erklärung der Wahrheit des Wirklichen seyn durch lebendig-freie Wiedergestaltung desselben in einer Reihe organisch verbundener, sprachlich-veranschaulichter Vorstellungen.

5) Dem Wesen der Poesie ist ihr Zweck gleich. Er besteht weder in unterhaltender Belehrung, noch in reiner Unterhaltung und Ergötzung, sondern lediglich darin, durch freie Auffassung, ideale Individualisirung und sprachbildende Darstellung der Wirklichkeit und ihrer Beziehungen das Bewußtseyn des gesteigerten psychischen Lebens anzuregen.

Anm. Erinnerung an die beiden Extreme in der Poesie, den Nihilismus und Materialismus, den leeren Formalismus und ungebildeten (kynischen) Realismus. —

§. 127.

Es ergiebt sich aus dem Vorhergehenden, welches der oberste Grundsatz der Poesie oder Dichtkunst sey. Im Wesentlichen kann er sich von dem allgemeinen der Kunst überhaupt nicht unterscheiden. (§. 34). Man mag ihn etwa in dieser Weise näher bestimmen: Die Dichtkunst strebe, die Welt des Wirklichen an sich oder in ihren Beziehungen auf das Höchste nach der innern, damit idealen Bedeutsamkeit aufzufassen, diese in lebendiger Vorstellungsentwickelung individuell zu gestalten, abzuspiegeln und mittelst angemessener Sprachdarstellung zur äußern Erscheinung zu bringen.

Anm. Erinnerung an andere Grundsätze für die Dichtkunst. Historische Nachweisungen, über den Einfluß der verschiedenen

Digitized by Google

Ansichten rücksichtlich des obersten Grundsatzes im Gebiete der poetischen Literatur —

§. 128.

Man kann nun, weiter fortschreitend, das Wesen und die allgemeineren Bedingungen der Dichtkunst nach zwei Seiten näher betrachten und bezeichnen, nämlich in Absicht auf den Gehalt (die innere Schönheit) und auf die Darstellung oder stylistische Form (äußere Schönheit), aus deren ursprünglich-hervorgebildeter Einheit die Vollendung, poetische Vollkommenheit oder Klassicität in jeder Art poetischer Schöpfungen entspringt. (§§. 112 u. 113).

Anm. Wie die poetische Vollkommenheit im Allgemeinen nicht schlechthin zu bestimmen, sondern nach den einzelnen Dichtarten und eigenthümlichen Beziehungen im Besondern beurtheilt werden müsse. Es lassen sich im Allgemeinen daher nur die obersten Bedingungen andeuten, als die höchsten und Grund-Elemente zur Beurtheilung poetischer Vollendung.

§. 129.

Den poetischen Gehalt anlangend, so wird derselbe vorzüglich durch die Erfindung und zum Theil auch durch die Anordnung bestimmt, bezieht sich also nicht nur auf den Plan oder die Erfassung der Idee und Organisirung derselben zu einem bestimmten Ganzen, sondern auch auf die Ausbildung des Plans zu einer eigenthümlichen innerlichen Gestalt. (§§. 40 u. 41).

§. 130.

Jedes Gedicht, selbst das kürzeste Sinngedicht oder auch nur ein poetischer Einfall, muß, um dieses zu seyn, in irgend einer Weise durch Ursprünglichkeit seines

Digitized by Google

Werths ästhetisch gefallen, d. h. das Gefühl der Steigerung des Menschlichen im weitern Sinne erwecken, nicht etwa durch die Kraft der gedachten und zu denkenden Wahrheit, sondern durch die freigestaltete Erscheinung unmittelbarer Geistesanschauungen also durch Ideale, in deren vernunftbegründeter Bedeutung eben die poetische Wahrheit gelegen ist. (§§. 40, 42, 46 u. 114).

Anm. Vergleichung der Ursprünglichkeit in einer Dichtung mit der in Kunstschöpfungen aus andern Kunstgebieten.

§. 131.

Nicht minder wie die Ursprünglichkeit ist auch die Natürlichkeit eine unerläßliche Forderung an jede Dichtung. Dieselbe hat in dieser Beziehung die Bedeutung, daß ein vollendetes Gedicht einerseits sich innerhalb des ihm seiner Idee nach eignenden Kreises bewege, daß somit die Vorstellungen weder an sich noch in ihrem Organismus schlechthin Fremdartiges aufnehmen oder einen unangemessenen, von andern Gesetzen bedingten Gang verfolgen, dann daß die Entwickelung und Zusammenbildung der Vorstellungsreihen sich, wie durch ihr eignes, inwohnendes Princip begründet, darlege. (§. 46.).

Anm. Vergleichung der Natürlichkeit eines Gedichts mit jener andersartiger Kunsterzeugnisse.

§. 132.

Eine sehr wichtige Forderuug rücksichtlich des poetischen Gehalts ist die der Einheit, welche sich darin ausspricht, daß jede Dichtung bei aller Beschränkung oder Erweiterung des Umfangs, bei aller Niedrigkeit oder Höhe des Gedankenschwungs als eine bestimmte, in sich selbst wesentlich bedingte und selbstständig gehaltene Individual-

Digitized by Google

schöpfung erscheine, bei welcher alle Systeme und Beziehungen von dem eigenthümlichen Leben des Ganzen ihr besonderes Leben erhalten. (§. 40). An die Einheit schließt sich von selbst die Vollständigkeit, welcher gemäß sich die einem Gedichte unterliegende Grundidee in derjenigen Gliederung entfalten muß, die nöthig ist jene zu einer anschaulichen kenntlichen Erscheinung auszubilden. (§. 40).

Anm. Unterschied zwischen dieser poetischen Einheit und Vollständigkeit und zwischen der logischen, wissenschaftlichen und selbst der prosaisch-künstlerischen. — Wie eine Dichtung eben als Fragment, also gerade in scheinbarer Unvollständigkeit ihre angemessene poetische Vollständigkeit haben könne. Beispiele.

§. 133.

Auch die künstlerische Motivirung muß in Absicht auf die Dichtkunst eigenthümlichen Charakter annehmen. Sie gewinnt dadurch allererst poetische Geltung, daß sie aus dem Gesichtspunkte der poetischen Wahrheit und Nothwendigkeit in der Dichtung wirksam ist, d. h. daß die Erzeugung der einzelnen Vorstellungsrichtungen in Beziehung auf das Besondere und Ganze den Bedingungen idealer Darstellung des Wirklichen, nicht allein denen der gegebenen Wirklichkeit, gemäß ist, obwohl sie diesen nicht schlechthin wiedersprechen darf. Somit muß Plan und Anordnung einer Dichtung sich nach der lebendigen Anschauung richten, welche der Dichter mittelst seiner Seherkraft (Genialität), dem gewählten Standpunkte (etwa einer poetisch darzustellenden Wirklichkeit des Lebens, der Natur oder auch der Beziehung beider auf ein Höchstes) angemessen gewonnen hat. (§. 115. No. 5.)

Digitized by Google

Anm. Vorläufige Anwendung dieser Erklärung der poetischen Motivirung auf besondere Dichtarten z. B. auf das Epos, Drama u. s. w. — Ueber den Unterschied zwischen der poetischen und prosaisch-künstlerischen Motivirung.

§. 134.

Daß sich im Uebrigen das Gedicht durch höchstmögliche Individualisirung der Gedanken, durch Freiheit und Leichtigkeit der Bewegung, durch Frische der Gefühle und Bedeutsamkeit der Vorstellungen überhaupt auf irgend eine Weise auszeichnen müsse, wofern ihm poetischer Werth eignen solle, versteht sich nach früheren Andeutungen über das Wesen der Kunst im Allgemeinen und das der literarischen Künste im Besondern von selbst. (§§. 41 ff. 114 ff.).

Anm. 1. Ueber diejenigen Meinungen, welche den eigenthümlichen Gehalt der Dichtwerke in der Anregung des Gemüths, in der Belebung des freien Spiels der Phantasie, in der Art und Weise angenehmer Unterhaltung und Aehnlichem finden.

Anm. 2. Die Eigenschaften des Dichters ergeben sich aus der Vergleichung des poetischen Gehalts mit dem, was oben §. 45 ff. über die Anforderungen an den Künstler überhaupt gesagt worden, von selbst.

§. 135.

Die Eigenthümlichkeit des poetischen Gehalts also der innern Schönheit muß die äußere oder die poetische Sprachform entsprechen. Die allgemeinen Bedingungen dieser Letztern hängen daher von denen jener Ersteren mehr oder minder ab und sind mit steter Beziehung auf dieselben zu entwickeln.

Digitized by Google

§. 136

Die äußere (stylistische) Form, welche mit der innern, die in dem eigenthümlichen Organismus des poetischen Vorstellungsganzen besteht und ein wesentlicher Bestandtheil des poetischen Gehalts ist, (§§. 41 ff.) nicht verwechselt werden darf, begreift dasjenige, was man zur poetischen Artistik überhaupt zu rechnen hat, also die wirkliche Ausführung des innerlich Gestalteten mittelst sprachlich-schöner Darstellung. (§§. 44 u. 45).

§. 137.

Man kann nun die poetisch-artistischen Bedingungen, oder die Eigenschaften des poetischen Styls dem Allgemeinen nach unter zwei Gesichtspunkten zusammenstellen, nämlich unter dem des poetischen Kolorits und des poetischen Rhythmus.

§. 138.

Aus dem Gesichtspunkte des poetischen Kolorits lassen sich hauptsächlich folgende Bedingungen und Eigenschaften hervorheben *).

1) Wahl eines dem innern Leben oder dem eigenthümlichen Gehalte der Dichtung angemessenen Grundtons, in welchem sich der Geist derselben gleichsam vernehmlich ausspricht.

2) Angemessene Vertheilung der Nebentöne in Beziehung auf den Grundton, so daß eine innere Harmonie die ganze Darstellung durchzieht, und diese

*) Es versteht sich, daß die allgemeinsten, den literarischen Künsten gemeinschaftlichen Merkmale des schönen Styls hier vorausgesetzt werden. (Siehe besonders §. 90 ff.).

Digitized by Google

als eine bestimmte sprachlich-musikalische Gestaltung der Anschauung entgegentritt.

3) Höchstmögliche Konkretion der gesammten Darstellung, d. h. Ausbildung des Styls zu einer besondern, sinnlich-anschaubaren Gestalt, also gleichsam zu einer äußerlich-gegebenen Erscheinung. Diese Forderung begreift unter sich

a) Charakter oder individuelles Gepräge, theils von des Dichters Persönlichkeit und Anschauungsweise, theils von der Verwebung besonderer Beziehungen in die Darstellung begründet.

b) Gebrauch der vorzugsweise bildlichen und sinnlich-veranschaulichenden Figuren. (§. 111 ff.).

c) Eine solche Entwickelung der ganzen Darstellung, daß sie mehr wie natürliches Wachsthum, als wie eigentliche willkührliche Behandlung erscheint.

4) Originelle lebendige Haltung. Sie wird bewirkt, wenn alle genannten Bedingungen und Mittel poetischer Stylisirung auf eine Weise angewandt erscheinen, daß nicht nur höchstmögliche Anschaulichkeit und Besonderheit der Form überhaupt entspringt, sondern auch ein idealisches, von einer freien geistigen Wirksamkeit zeugendes, Walten die Bildung des Styls bedingt und sich in demselben bedeutsam ausdrückt.

Anm. Wie die Hervorbringung des poetischen Kolorits selbst Poesie voraussetze. Vergleichung des poetischen Styls aus diesem Gesichtspunkte mit der Malerei im Besondern.

§. 139.

Die Entwickelung der rhythmischen Bedingungen und Eigenschaften des poetischen Styls oder die Rhythmik fordert vor Allem eine feste Begriffsaufstellung des

Digitized by Google

poetischen Rhythmus selbst. Rhythmus überhaupt ist regelmäßige, gesetzlich-bestimmte Entwickelung innerlich-zusammenhängender Darstellungen nach den Verhältnissen der Zeitgröße. Der ästhetische Rhythmus fordert, daß jene Entwickelung zugleich schön und somit künstlerisch-wohlgefällig sey. Der ästhetische Rhythmus selbst aber ist nun in Absicht auf stylistische Kunstform wiederum zweierlei, ungebundener nämlich, d. h. ein solcher, welcher unabhängig ist von festen Bestimmungen in der Folge der Zeitbewegung, und gebundener, d. h. ein solcher, welcher durch dergleichen Bestimmungen oder durch eigentliche genaue Zeitmessung geregelt wird. Jenen kann man den prosaischen, diesen den poetischen Rhythmus nennen.

Anm. Ueber den sogenannten oratorischen Numerus, insofern er einerlei seyn soll mit dem prosaischen oder ungebundenen Rhythmus. Weitere vorläufige Erörterung des Unterschieds des bloßen Numerus (prof. Rhythmus) von dem poetischen Rhythmus oder Rhythmus vorzugsweise. Wie auch der oratorische Numerus keineswegs gesetzlos sey. — Ueber den Rhythmus in andern Künsten, z. B. in der Musik und Mimik.

§. 140.

Der poetische Rhythmus kann nun seinerseits aus einem doppelten Standpunkte betrachtet werden, nämlich aus dem der Technik und dem der eigentlichen Poesie. In der ersteren Hinsicht kommt Kenntniß und geschickte Anwendung der elementarischen, gleichsam materiellen Bedingungen, wodurch der Rhythmus überhaupt gegeben werden kann, in Betrachtung; in der andern aber handelt es sich um den aus dem Gesichtspunkte des Schönen möglichen, schöpferischen Gebrauch desselben.

Digitized by Google

Anm. Vorläufige weitere Erörterung dieses angedeuteten Unterschieds. Wichtigkeit desselben in Absicht auf Kunstdarstellung wie Kunstkritik im Gebiete der Poesie. Beispiele aus alten und neueren Dichtern.

§. 141.

Die Technik des poetischen Rhythmus begreift nach der eben gegebenen Erklärung diejenigen Sprachbeziehungen, welche als Grundlage, als elementarische und materielle Bedingungen des Rhythmus an und für sich zu betrachten sind. Da nun aller Rhythmus auf Regelmäßigkeit in der Folge auf einander bezüglicher Zeitdarstellungen beruhet; so ist rücksichtlich der poetisch-rhythmischen Technik die eigentliche Frage diese, ob und inwiefern die Sprache eine solche Regelmäßigkeit, und zwar eine gesetzlich feste, also eine zeitlich-quantitative Maßbestimmung in ihren Darstellungen gestatte.

§. 142.

Die Sprache besteht in einer systematischen Folgeverbindung von Wörtern. Diese selbst aber sind Laute und als solche einer verschiedenen Dauer fähig, womit die Möglichkeit eines gewissen Zeitverhältnisses und der Bestimmung desselben in der Wortfolge, also zugleich die Möglichkeit eines sprachlichen Rhythmus auf dem Grunde der Maßbestimmung gegeben ist. Die betreffende Lehre kann man auch mit einem gebräuchlichen Namen Metrik nennen.

§. 143.

Beruhet die Möglichkeit eines sprachlich-poetischen Rhythmus auf der Verschiedenheit der Dauer der Wortlaute einerseits und des bestimmten Verhältnisses dieser verschiedenen Dauer in bestimmter Folge andererseits; so wird die technisch-poetische Rhythmik vorzüglich

Digitized by Google

Zweierlei zu berücksichtigen haben, nämlich die Zeitdauer der einzelnen Laute oder das Sylbenmaß einerseits, die möglich bestimmte Entwickelung einer Wortfolge auf dem Grunde des Sylbenmaßes oder das Versmaß im weitern Sinne andererseits. Die Metrik wird also beides zu berücksichtigen haben und sich zertheilen in Sylbenmetrik (metrische Prosodie) und Versmetrik.

Anm. Das eigentliche rhythmische Sylbenmaß bestimmt sich allererst durch den Vers und gehört daher in die Metrik; das allgemeine Sylbenmaß aber, somit die gewöhnlich sogenannte Prosodie betrifft die quantitative Sylbengeltung an und für sich oder abgesehn vom Verse und gehört daher der Grammatik an. (Grammatische Prosodie).

§. 144.

Da das Sylbenmaß stets verschieden ist je nach der Verschiedenheit und Eigenthümlichkeit der besondern Sprachen; so lassen sich in metrisch-prosodischer Hinsicht eigentlich keine allgemeinen Regeln entwickeln, weshalb die jedesmalige besondere Metrik irgend einer Sprache jene besonders zu behandeln hat.

Anm. Ueber das metrische Sylbenmaß. Ueber die sogenannte Quantität der Sylben. Verschiedene Bestimmungsweise derselben. Reine Zeitquantität, Tonquantität. Hauptsächliche Bestimmungsmomente. Altklassische und neueuropäische Nationalsprachen nach ihrer prosodischen Verschiedenheit. (Quantitirende und accentuirte Sprachen.)

§. 145.

Die Versmetrik hat die Bedingungen des Versbaues oder der Versbildung zu behandeln; man kann sie daher auch für die Lehre von der Verskunst erklären.

Digitized by Google

§. 146.

Das Erste, was bei der Versbildung aus dem technischen Standpunkte in Rücksicht kommt, sind die möglichen materiellen Grund- oder Hauptmomente eines Verses, oder die sogenannten Füße (pedes, μετρα). Diese bestehen in dem quantitativen Verhältnisse mehrerer Sylben, insofern sie zusammen einen bestimmten Bestandtheil eines Verses und gleichsam dessen Taktschritte ausmachen können.

Anm. Unterschied von Wort- und Versfüßen. Nur Letztere kommen hier in Betrachtung und haben allein Takt- und damit metrische Bedeutung.

§. 147.

Jeder Fuß als Taktschritt eines Verses hat gleichsam zwei Seiten, nämlich Hebung (αρσις) und Senkung (θεσις). — [Bild, Gegenbild.] — Jene wird durch den Taktschlag (ictus), den Nachdruck des Rhythmus, bestimmt und ist aufsteigend, diese dagegen absteigend. Je nachdem die Erstere oder die Andere in einem Takte vorangeht oder folgt, ist der Rhythmus selbst ein auf- oder absteigender.

§. 148.

Ein Versfuß nun kann nicht weniger als zwei, aber auch nicht mehr als fünf Sylben enthalten. Je nach der Zahl der Sylben, welche sich zu einem Versfuße vereinigen, wird dieser selbst verändert und unterschieden. Die bekanntesten und allgemeinsten sind Folgende:

1) Zweisylbige Füße. Dazu gehören: der Pyrrhichius (⏑⏑), der Jambus (⏑–), der Trochäus (–⏑), der Spondeus (––).

Digitized by Google

2) Dreisylbige Füße. Zu ihnen gehören: der Tribrachys (⏑ ⏑ ⏑), der Molossus (– – –), der Amphybrachys (⏑ – ⏑), der Daktylus (– ⏑ ⏑) der Anapäst (⏑ ⏑ –) der Bacchikus (⏑ – –), der Palim- oder Antibacchikus (– – ⏑), der Kretikus (– ⏑ –).

3) Viersylbige Versfüße. Dahin sind zu rechnen: der Choriambus (– ⏑ ⏑ –), der Antispast (⏑ – – ⏑), der Dispondeus (– – – –), Dijambus (⏑ – ⏑ –), Ditrochäus (– ⏑ – ⏑) die vier Arten des Päon, des Epitrit u. s. w.

4) Fünfsylbige. Der Orthius (⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑), der Dasius (⏑ ⏑ ⏑ – –) u. s. w.

Anm. Die verschiedenen Füße haben jeglicher eine rhythmische Eigenthümlichkeit und sind insofern geeignet, dem jedesmaligen Gemüths- oder Gedankengange, dem bezielten musikalischen Ausdrucke u. s. w. zu entsprechen.

§. 149.

Aus der rhythmischen Verbindung mehrerer Füße entsteht ein Vers, der im Allgemeinen verschieden seyn kann nach der Verschiedenheit der Versfüße, welche in ihm als Taktschritte zu einem rhythmischen Ganzen verbunden werden. Zwei Hauptarten der Verse können im Allgemeinen angenommen werden, nämlich solche, in welchen die Gleichförmigkeit der Versfüße oder Takte vorwaltet, und solche, in welchen das umgekehrte Verhältniß statt findet. Zu den Ersteren gehören vorzüglich die jambische, trochäische, daktylische, heroische und elegische Versart, zu den Andern die alcäische, sapphische, choriambische.

Anm. 1. Weitere Bemerkungen über einzelne Arten, z. B. über den jambischen, heroischen und elegischen Vers und deren Haupteigenschaften. — Ueber lyrisches Versmaß im Allgemeinen.

Digitized by Google

Anm. 2. Man pflegt auch wohl den metrischen Grundcharakter eines Verses, somit eigentlich die Versart selbst, das Metrum oder Sylbenmaß eines Verses zu nennen.

§. 150.

Bei eigentlichen metrischen Perioden ist noch besondere Rücksicht zu nehmen auf die Einschritte, Pausen und Ruhepunkte, wodurch der allgemeine rhythmische Wohlklang gefördert wird. Man kann diese Erfordernisse unter dem gemeinschaftlichen Namen Cäsur zusammenfassen.

§. 151.

Die Cäsur läßt sich nun im Besondern betrachten als Wort-, Takt- und Sinncäsur. Die Wortcäsur hat ihre rhythmische Bedeutung darin, daß nicht jeder Takt oder Versfuß durch ein Wort oder einen Wortfuß dargestellt werde, sondern daß derselbe sich aus der Zertheilung und angemessenen Verbindung mehrerer Wortfüße bilde. Man kann also die Wortcäsur erklären als die Zerschneidung der Wörter durch den Takt, so daß dieser Theile aus mehreren Wörtern enthält. Durch die Wortcäsur wird die ästhetische Verschlingung und Bewegung des Verses befördert. Die Taktcäsur ist ein Ruhepunkt im Takte selbst oder im Versfuße, also das Zerschneiden eines Takts zum Behuf einer Pause. Diese Cäsur ist gleicherweise durchaus metrisch und wird von der Art des Verses bedingt, hat daher bald eine unveränderliche Stelle, wie z. B. im Pentameter und meistens auch im Alexandriner, bald eine veränderliche, wie z. B. im Herameter und dem fünffüßigen Jambus. Zu bemerken ist, daß die Taktcäsur nicht mit der Wortcäsur zusammenfallen darf, sondern immer auf der letzten Sylbe eines Wortes ruhen muß. Die Taktcäsur dient metrisch vor-

Digitized by Google

züglich dazu, die Takte mehr zu verschlingen und auf einander zu beziehen. Die Sinncäsur endlich (das Colon, Comma der Alten) bezieht sich darauf, daß in einer metrischen Periode oft der Sinn der Worte, der Gedankengang, der Bau und das periodische Satzverhältniß besondere Ruhepunkte fordert. Die Sinncäsur, zu welcher daher auch zum Theil der metrische Schlußfall des Verses zu rechnen ist, hat keine metrisch-gesetzliche Stellung, sondern bloß eine eurhythmische und gehört insofern mehr dem prosaischen (oratorischen) Numerus an. Oft kann es ästhetische Wirkung haben, wenn sie mit der Taktcäsur (der eigentlich metrischen) zusammenfällt, in der Regel aber ist die verschiedene, wechselnde Stellung beider der ästhetischen Rücksicht angemessener. (Beispiele über jede Art der Cäsur).

§. 152.

Die Technik des Rhythmus erstreckt sich auch auf den Reim, insofern nämlich dieser zunächst bloß an und für sich, nach seiner sprachlichen Eigenthümlichkeit und Bedeutung, betrachtet werden kann. — Der eigentliche Reim besteht aber in einem vollständigen Sylbenecho am Ende einer in sich vollendeten metrischen Sylbenreihe, meistens am Ende eines Verses, und fordert daher völligen Gleichklang der zusammenklingenden Sylben. Hierdurch unterscheidet er sich von der sogenannten Assonanz, welche bloß auf einem Gleichklange der Vokale beruhet bei Verschiedenheit der Konsonanten und deshalb nur einen ähnlichen Zusammenklang der Endsylben bildet. Eigentlicher Zweck des Reims ist die Klang-Versinnlichung verschiedener Vorstellungen, um sie gleichsam in einer Anschauung zu vergegenwärtigen. Seine Bedeutung ist innerlich und äußerlich zugleich, d. h. er be-

Digitized by Google

fördert den Wohlklang und tönt die Stimmung des Gemüths nach.

§. 153.

Die allgemeinern Bemerkungen über den Reim, aus dem Standpunkte der bloßen Technik, beschränken sich auf folgende Punkte.

1) Zu einem vollständigen Reime gehört, daß die gleichklingenden Sylben an Bau und Quantität (reiner oder accentuirter) gleich und nur in den Anfangskonsonanten verschieden sind. Völlig gleiche Wörter bilden die sogenannten reichen Reime, welche indeß die reine ästhetische Geltung des Reims nicht haben.

2) Der Reim kann dreierlei Art seyn, nämlich entweder ein männlicher, weiblicher oder gleitender, je nachdem nur eine oder zwei oder drei Sylben gleichklingen.

3) Bloße Verbindungswörtchen oder auch Beiwörter, welche mit ihren Hauptwörtern unmittelbar verbunden seyn müssen, können darum den Reim nicht wohl bilden, weil beide keine Ruhepunkte auch keine hervortretende Betonung gestatten.

4) Die Reime dürfen nicht zuweit von einander abstehen, weil dadurch ihr eigentlicher Zweck, nämlich die durch den Gleichklang zu erwirkende sinnliche Einheit verschiedener Vorstellungen, überhaupt auch die bezielte Harmonie verloren geht (§. 152.).

5) Da der Reim übrigens keinesweges bloß äußere Bedeutung hat, sondern zugleich die Anklänge des Gemüths wiedertönen lassen kann, auch die leichtere einheitliche Auffassung nicht bloß der einzelnen in den reimenden Wörtern ausgedrückten Vorstellungen, sondern auch der metrisch-periodisch verbundenen Gedanken überhaupt vermittelt (§. 152); so ergiebt sich, wie die

Digitized by Google

Reime auch in dieser Hinsicht nicht willkührlich und gleichsam bloß des Tones wegen anzuwenden sind. Vorzüglich sollten sie mit den Sinncäsuren der metrischen Perioden zusammenfallen.

6) Wo in einer Dichtung wegen des eigenthümlichen Charakters einer Sprache die reine metrische Harmonie die Melodie in sich aufnimmt, somit die eigentliche musikalische Geltung den Vers bestimmt; da ist der Reim weniger bedeutsam, ja kaum ästhetisch möglich, weil er nur den reinmetrisch- und musikalisch-entwickelten Rhythmus beeinträchtigen, stören, somit auch die reinharmonische Versinnlichung aufheben würde.

Anm. 1. Vergleichung der altklassischen, orientalischen und neueuropäischen Nationalsprachen in Beziehung auf den Reim. Bemerkungen über die deutsche Sprache in Absicht auf den metrischen Rhythmus überhaupt und auf den Reim und dessen Gebrauch im Besondern. Geschichtliche Andeutungen über den Gebrauch des Reims, vorzüglich in der deutschen Literatur. —

Anm. 2. Ueber die Strophen, wie sie sich theils durch regelmäßige Wiederkehr des Versmaßes, theils durch das Reim-Verhältniß gestalten.

§. 154.

Die Poesie des Rhythmus beruhet in der aus dem Gesichtspunkte des Schönen möglichen wahrhaft kunstschöpferischen Anwendung desselben (§. 140), also darin, daß die materiellen Elemente und äußern Bedingungen des Rhythmus so gebraucht werden, daß dadurch ein eigenes, idealgefaßtes, freies Kunstdarstellen erscheint.

§. 155.

Um die Poesie des Rhythmus nach dem angedeuteten Sinne gehörig zu würdigen, muß Folgendes in Betracht

Digitized by Google

kommen. Einmal hat, wie jeder Ton, so auch und noch ausgedehnter jede rhythmische Form (jedes Sylbenmaß für sich wie in seiner metrischen Verbindung) einen eigenthümlichen Charakter, welcher zu den verschiedenen Vorstellungen an sich und nach ihrem sich fortbewegenden Entwickelungsgange in angemessener Beziehung steht. Oder jedem Hauptgefühle, jedem vorgestellten Verhältnisse (subjektiven oder objektiven), schmiegt sich nach Bedeutung und Eigenthümlichkeit ein entsprechendes Sylbenmaß an, nicht minder der Bewegungsart der Empfindungen, Gedanken u. s. w. Selbst durch die Verbindungsweise der Verse zu Strophen kann die Eigenthümlichkeit des Gehalts einer Dichtung näher bezeichnet werden. Der bemerkte Parallelismus zwischen den rhythmischen Formen und dem innern Leben, der inhaltlichen Bedeutung einer Dichtung entwickelt sich nun theils als Harmonie, d. h. als metrisches Zusammenbilden der Mannichfaltigkeit der Sylben nach ihrer eigentlichen quantitativen Formgeltung, theils als Melodie, d. h. als metrische Folgeentwickelung derselben nach der Bedeutung und Wirkung des Tonausdrucks oder der Töne als solcher. Melodie und Harmonie können, wie in der Musik, so auch im Versbaue oder poetischen Rhythmus wirksam vereint erscheinen. In allen angedeuteten Beziehungen liegt der eigentlich ästhetische Charakter des poetischen Rhythmus begründet.

Anm. Erläuternde Bemerkungen über das Vorhergehende. Beispiele (Charakter der daktylischen, trochäischen, jambischen Form u. s. w.). Historisch-kritische Andeutungen, sowohl einzelne Dichtungen als Dichtarten betreffend.

Digitized by Google

§. 156.

Gleichwie die rhythmischen Formen, so hat auch der Reim, wie bereits bemerkt worden (§. 152), seine eigenthümliche höhere Bedeutung, seine besondere poetische Kraft in Absicht auf ästhetische Darstellung. Er entspricht an sich, wie auch rücksichtlich der Verbindungen, in welche er gebracht werden kann, verschiedenen Gemüthslagen und ist zumal geeignet, den unbestimmten romantischen Seelenton nachzuklingen. Auch kann er in seinen möglichen Formen selbst dem Bewegungsgange der Gefühle und Gedanken sich charakteristisch anschließen, außerdem und vorzüglich das Verschiedene und Aehnliche auf wohlgefällige Weise in sinnliche Annäherung und Einheit bringen, endlich selbst melodisch und eigentlich musikalisch eine Dichtung durchtönen.

Anm. Historische und Beispielserläuterung. Wie drückt sich der Nationalcharakter, wie die Persönlichkeit des Dichters, wie die Färbung des Gemüths und die Auffassung des äußerlich Gegenständlichen in den Arten und im Gebrauche des Reims aus? —

§. 157.

Aus den vorbemerklichen Andeutungen über die elementarische Möglichkeit der Poesie des Rhythmus ergiebt sich nun die Art seines wahrhaft künstlerischen Gebrauchs. In dieser Hinsicht kommt Alles darauf an, wie der Dichter zunächst den ästhetischen Charakter der innern Dichtung oder des Gehalts in lebendiger Beziehung zu dem ästhetischen Charakter der rhythmischen Formen anzuschauen versteht. Dann wird erfordert, daß er der rhythmischen Formen nach ihrer möglichen Mannichfaltigkeit und Gegenseitigkeit mächtig sey, ihre Natur wie ihren gesetzlichen Gebrauch kenne, überhaupt in technischer Hinsicht des Rhythmus Meister werde. Endlich ist nöthig, daß

Digitized by Google

er rhythmisch dichte, d. h. die bestimmte rhythmische Weise sich idealisirend vergegenwärtige und mit der innern Dichtung ursprünglich oder in unmittelbarer gleichzeitiger Fortschreitung lebendig erzeugend verbinde, auf daß so Beides wie ein organisches Naturwerk der Anschauung wahrnehmbar werde. Hierdurch wird auch der allgemeine Wohlklang eines Gedichts bewirkt, der auf der geschickten Wahl und richtigen Anordnung der genannten Mittel beruhet.

Anm. 1. Weitere Erläuterung dieses künstlerischen, wahrhaft ästhetischen Gebrauchs des Rhythmus durch Beispiele aus der alten und neuen Literatur.

Anm. 2. Ueber den Rhythmus und seine Beziehungen ist in literarischer Hinsicht Folgendes zu bemerken*). Zunächst dürfen mehrere alte, besonders lateinische Grammatiker nicht unberücksichtiget bleiben. Ihre betreffenden Schriften findet man der Hauptsache nach angegeben in

Putschii grammaticae latinae autt. ant. Hanoverae 1605. 4.

Weiteres findet man abgehandelt in

Isac. Vossii de poematum cantu et viribus Rhythmi. Lond. 1673.

J. G. J. Hermanni, de metris poetarum graecorum et latinorum libb. III. Lips. 1796.

Klopstock, Fragmente über Sprache und Dichtkunst. Hamburg, 1778.

Schlegel, Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache. (Vergl. Horen, 1795 u. 96; desgl. Charakteristiken und Kritiken Bd. I.)

---

*) Bloße Abhandlungen in Zeitschriften, Vorreden, oder auch besondere betreffende Kapitel in den bereits angeführten Lehr- und Handbüchern der Aesthetik und Theorie der schönen Redekünste bleiben (etwa mit Ausnahme des Einen oder Andern) hier unangeführt.

Digitized by Google

In Bezug auf deutsche Metrik:

K. P. Moritz, Versuch einer deutschen Prosodie. Berlin, 1786.

J. G. J. Hermann, Handbuch der Metrik. Leipzig, 1799.

J. H. Voß, Zeitmessung der deutschen Sprache. Königsb. 1802.

Apel, Metrik. Leipzig, 1814.

J. H. F. Meineke, Verskunst der Deutschen aus der Natur des Rhythmus entwickelt u. s. w. Quedlinburg u. Leipz. 1817.

J. S. Schütze, Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt u. Form. Magdeb. 1802.

Ueber die Geschichte des Reims verdient besondere Bemerkung:

J. M. Barbieri, Dell' origine della poesia rimata. Con anotazz. di Tiraboschi. Modena, 1790. 4.

Digitized by Google

Zweiter Abschnitt.

Besondere Poetik.

§. 158.

Die Poesie, als literarische oder redende Kunst, hat ihre ästhetische Eigenthümlichkeit darin, daß sie die mannichfaltigen Beziehungen des Menschen zu den übrigen Dingen nach freier Auffassungs- und Anschauungsweise in bestimmten Vorstellungsreihen wiedergestaltet und in eigenthümlicher Individualität sprachlich veranschaulicht darstellt (§. 124 ff.). Je nachdem nun jene Beziehungen unter den gesetzlichen Bedingungen psychischer Wirksamkeit von der Vorstellungsthätigkeit aufgenommen und zu eigenthümlichen Erscheinungsweisen umgebildet werden können, muß sich die Form der Poesie selbst verändern. Wie mannichfach diese Formenverwandlung aber auch seyn mag, sie stellt stets nur die Anschauungen der einen sich geistig erhebenden Innenwelt in der Symbolik der Sprache dem geistigen Blicke dar.

§. 159.

In der allgemeinen Bemerkung des vorhergehenden §. liegt Zweierlei angedeutet, einmal die Möglichkeit, ja selbst die Nothwendigkeit verschiedener Dichtarten, somit auch die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Klassifikation derselben, dann der entsprechende Eintheilungsgrund für diese Letztere selbst.

Digitized by Google

Anm. Ueber den Werth einer wissenschaftlichen Klassifikation und eines angemessenen Princips für dieselbe. — Kritische Würdigung der Einwendungen dagegen aus dem Gesichtspunkte genialer Wirksamkeit.

§. 160.

Es kann nur soviel Hauptklassen von Dichtarten geben, als es poetische Kunstschöpfungen giebt, welche einen eigenthümlichen, wesentlich verwandten ästhetischen Charakter tragen. In der möglichen Verschiedenheit nun gerade des ästhetischen Charakters soll man das Princip der Klassifikation der Dichtarten suchen.

Anm. Historisch-kritische Bemerkungen über das Klassifikationsprincip für die Dichtungsarten.

§. 161.

Es gestaltet sich aber ein eigenthümlicher ästhetischer Charakter rücksichtlich dichterischer Erzeugnisse je nach der darin vorwaltenden und den Grundton bildenden innern Anschauungsart der darzustellenden Beziehungen. Betrachtet man nun die Möglichkeit der innern Anschauung eines gegebenen Verhältnisses aus dem psychologischen und poetischen Standpunkte zugleich; so wird man eine dreifache Form derselben unterscheiden können. Entweder nämlich werden Beziehungen, die sich dem menschlichen Bewußtseyn bieten, angeschauet aus dem Standpunkte des Gefühls, oder aus dem der Erkenntniß, oder dem des Handelns. Hiermit entsteht ein dreifacher Grundcharakter der Dichtungen, also eine dreifache Richtung und Klassenverschiedenheit der Poesie, nämlich eine Poesie des Gemüths, des Gedankens und des Lebens, oder, um einer gewohnten wissenschaftlichen Terminologie getreu zu bleiben, eine lyrische, didaktische und dramatische (in weiterm Sinne). Diese

Digitized by Google

drei charakteristischen Grundmomente können nun mehr oder weniger rein und gemischt in einer poetischen Kunstschöpfung zur Darstellung kommen. Je nach dem durchgreifenden Vorwalten des Einen oder Andern wird sich eine fragliche Dichtung ästhetisch charakterisiren und klassificiren.

Anm. 1. Andere Unterscheidungen. Weitere Rechtfertigung obiger Trichotomie überhaupt und der Zusammenordnung der epischen und dramatischen Poesie (im engern Sinne) in eine Klasse unter dem Namen dramatische Poesie im weitern Sinne. — Fernere Erläuterung, wie jede der drei Gattungen die andern in sich aufnehmen können. (Beispiele). Allgemeines Gesetz in dieser Hinsicht ist, daß sich durch die Mischung nie der bezielte Grundcharakter verwischen dürfe. Wie dagegen immer Eine der Hauptgattungen in ihren besondern Offenbarungsweisen näher bestimmt und charakterisirt werden könne je nach der Art und dem Grade der Einmischung einer Andern. So haben z. B. die Calderon'schen Dramen meistens lyrischen Charakter, die historischen Dramen Shakspeare's epischen, Nathan der Weise didaktischen. So trägt die griechische Gesammtpoesie vorwiegend dramatischen Charakter. In dieser Hinsicht darf das geniale Kunstschaffen nicht in ein für allemal bestimmte Grenzen geengt werden. Die Poesie soll die innere Anschauungsweise der Dinge, ihrer Verhältnisse und Beziehungen zum Menschen, überhaupt die menschlich-bewußte Welt nach ihren mannichfaltigen Richtungen und Zusammenbildungen individuell gestaltend darstellen. Hier liegen nun aber jene Momente weder so bestimmt geschieden vor, noch kommen sie schlechthin unabhängig von einander zur innern Erscheinung. Doch ist unleugbar, daß es nach allen diesen Seiten hin ein Aeußerstes giebt, welches sich da hervorhebt, wo die Gattungen schlechthin verwischt werden und ein absolutes Gleichgewicht entstehen müßte. Auch ist es ersprießlich, ja poetisch wie wissenschaftlich erforderlich, daß zunächst für jede Gattung der eigentliche Grundcharakter gleichsam als das Vollkommenste in der Art rein und bestimmt entwickelt und

Digitized by Google

bezeichnet werde, weil sonst ein gesetzloses, unbestimmtes Streben eintreten würde, das schon als solches unpoetisch wäre.

Anm. 2. Die sogenannte beschreibende Poesie bildet kein Hauptmoment im Bereiche der Dichtkunst, weil sie nur Darstellungsmittel entweder des Lyrischen, Didaktischen oder Dramatischen ist. Eine selbstständige poetische Beschreibung widerstreitet selbst schon der sprachlichen Form, welche keine schlechthin äußerliche Anschauung vermitteln kann.

1. Lyrische Poesie.

§. 162.

Die lyrische Poesie ist oben im Allgemeinen für die Poesie des Gemüths erklärt worden (§. 161). Das Gemüth aber, in der engern Bedeutung des Worts, begreift alle diejenigen Erscheinungen der bewußten innern Thätigkeit, welche sich als unmittelbare Ankündigungen individueller Lebensstimmung, also subjektiver Natureinheit bei der Verschiedenheit der Beziehungen charakterisiren. Man kann diese unmittelbaren Ankündigungen Gefühle nennen und demnach die lyrische Poesie auch dadurch näher bestimmen, daß man sie die idealisirende Darstellung der Gefühle (als unmittelbarer Erscheinungen der innern Natur) in der Form sprachlich-ausgedrückter Vorstellungen nennt.

Anm. Ueber den Ausdruck «lyrisch.» Beziehung desselben auf die Sache selbst.

§. 163.

Die Eigenthümlichkeit der lyrischen Poesie, oder ihr ästhetischer Charakter sowie die betreffenden Erfordernisse im Allgemeinen sprechen sich weiter in folgenden Punkten aus.

Digitized by Google

1) Die lyrische Poesie ist ihrem Wesen nach *subjektiv*, d. h. sie stellt das innere Gefühlsleben in seiner *individuellen Unmittelbarkeit* dar. Allgemein gefaßte Vorstellungen von Gemüthsstimmungen und innern psychischen Lebensbewegungen entbehren bei aller Anschaulichkeit der Sprache doch der lyrisch-poetischen Bedeutsamkeit.

2) Die lyrische Poesie bewegt sich stets in der *Gegenwart* und selbst da, wo die Vergangenheit oder Zukunft den Grund der Gemüthslage enthält, wird diese als eine gegenwärtig gegebene und lebendig unmittelbare ausgesprochen.

3) Daher darf der lyrische Ton weder vollständig in den *erzählenden*, noch in den *rein kontemplativen* (betrachtenden) übergehen, sondern dieser wie jener können nur als Träger des lebendig-unmittelbaren Ergusses und Ausdrucks der innern, durch Beziehung auf Vergangenheit oder Zukunft erweckten Gefühlsthätigkeit in einer lyrischen Dichtung anklingen.

4) Eben so wenig entspricht der reinen Lyrik die *beschreibende* Darstellung. Denn diese giebt entweder die objektive Selbstanschauung des innern Lebens, oder die äußere Anschauung der Dinge, welche innere eigenthümliche Gemüthslagen zu bewirken geeignet sind. In beiden Fällen aber fehlt die Unmittelbarkeit der Gemüthsstimmung. Die lyrische Dichtung soll ein Innenleben, *wie es lebt*, darstellen; infofern kann und soll sie selbst eine Anschauung der Gestaltung dieses Lebens geben, also oft auch die Ursachen der Gefühle andeuten, allein nicht sie trennend von diesen, als ihren Wirkungen, sondern gleichsam die unmittelbare Erzeugung selbst vergegenwärtigend. Dazu wird nun oft eine beschreibende Andeutung nöthig seyn, aber immer nur als untergeordnetes Moment.

Digitized by Google

5) Obgleich demnach Reflexionen und Betrachtungen in der lyrischen Poesie durchtönen können; so müssen sie doch einerseits ihrer eigenen Form sich begeben und mehr gefühlt als gedacht erscheinen, andererseits in eine solche Verbindung mit den wirklichen Gefühlen gesetzt werden, daß sie, als denselben innigst vermählt, deren eigenthümliche Farbe und individuelles Leben annehmen.

6) Bei aller Individualität des Gepräges aber, welches dem lyrischen Gefühle eignen muß, darf dieses doch nie schlechthin subjektiv seyn, d. h. es darf nicht durch die bloße Persönlichkeit und persönliche Beziehung des Dichters bedingt und nur in ihrem Kreise gültig erscheinen, sondern muß auf irgend eine Weise an das allgemein Menschliche der fraglichen erinnern, also die ideale Nothwendigkeit und Bedeutung in der Form der Subjektivität der dichterischen Persönlichkeit veranschaulichen. Diese Forderung begreift wiederum folgende unter sich:

a) Der Dichter muß zur klaren Anschauung des Gefühls gekommen seyn, welches er darstellen will, weil ihm sonst Auffassung und bildende Darstellung versagen.

b) Er muß bei aller Unmittelbarkeit des Ausdrucks doch die poetische Freiheit des Waltens über den Stoff behaupten und dieselbe in der Kunstschöpfung hervortreten lassen. Die eigentlich ästhetische Wirkung der Letztern wird davon vorzugsweise mitbedingt.

c) Obwohl nun der Dichter schon wegen der individuellen Unmittelbarkeit der lyrischen Dichtung das darzustellende Gefühl selbst gehabt haben muß; so darf er es doch nicht im Augenblicke der Bewegung darstellen, sondern muß sich vorstellend in dasselbe zurückversetzen. In dieser durch innere Anschauung des Gefühls gewonnenen Erhebung zum Bewußtseyn von dessen höherer Bedeutung besteht die lyrisch-poetische Begeisterung, nicht aber in

Digitized by Google

der fortreißenden Bewegung des Augenblicks. — In dieser Befreiung des Gefühls von der Beschränkung des Augenblicks einerseits, und der schlechthin individuellen Persönlichkeit des Dichters andererseits, also überhaupt von der gewöhnlichen Naturnothwendigkeit, giebt sich die wahre Bedeutung der Läuterung des Gefühls, welche eine unerläßliche Forderung vollendeter Lyrik ist.

7) Das lyrische Gefühl muß in sich selbst tiefere Bedeutung haben oder diese doch dadurch gewinnen, daß es in Beziehungen aufgefaßt wird, welche dasselbe über den Kreis des Gewöhnlichen und Gemeinen erheben. Am wenigsten darf es sich als schlechthin sinnlich motivirt und nur von der Sinnlichkeit getragen und bedingt darstellen. Denn das Gemeine wie das schlechthin Sinnliche ist das Unfreie, welches nur durch die Freiheit der Auffassung und Wiederdarstellung ästhetisches Interesse erhalten kann.

8) Ein wesentliches, durch alle vorhergehenden Punkte begründetes Erforderniß wahrhaft künstlerischer Lyrik ist eben daher die Idealisirung. Die lyrische Idealisirung offenbart sich aber gerade in der lebendigen Vereinigung der angeführten Bedingungen, also darin, daß die gegebene Individualität des subjektiven Gemüthslebens durch freies Erheben über dieselbe aus dem Standpunkte reinmenschlicher Allgemeingültigkeit, oder aus dem der Idee aufgefaßt, in abgemessener Gestalt angeschaut und hiermit aus der bloßen Naturgegebenheit in das Licht der geistigen Verklärung gestellt wird.

9) Der Bewegungs- und Entwickelungsgang des Gefühls ist wegen der individuellen Beziehungen und der Unmittelbarkeit, in welcher er lyrisch darzustellen ist, lebendig, nicht durch die Gesetze des ruhigen Denkens geregelt und gehalten, sondern abspringend, wechselnd, ungleich fortschreitend. Daher ist es als ein

Digitized by Google

unterscheidendes Merkmal der lyrischen Poesie anzusehn, daß sie von dem gewöhnlichen Vorstellungsgange abweicht und in freier Entwickelung das Nahe und Ferne, das Verwandte und Fremde unter vorzüglicher Vermittelung der Phantasie verbindet. Hierin besteht die sogenannte lyrische Unordnung, welche in ihrer höchsten Steigerung zum lyrischen Schwunge wird. Nie darf indeß diese aus dem Standpunkte der Logik scheinbare Unordnung in eine wirkliche übergehen, so, daß die innere Lebens-Einheit aufgehoben wird; sondern selbst der kühnste Schwung muß die Einheit des organischen Ganzen in sich aufnehmen.

10) Die lyrische Sprache muß der Natur des Inhalts angemessen seyn, also eben geeignet, den Gang des Gefühls in seinem eigenthümlichen Organismus zu veranschaulichen. Daher charakterisirt sie sich durch eine gewisse Kürze, durch die Möglichkeit eines mannichfaltigen Wechsels in den Nebentönen bei einem Grundtone, durch die Möglichkeit leichter und vielseitiger Abstufung und des freiesten Gebrauchs der Figuren, sowie solcher Wörter und Wortstellungen, die sich dem Gesangtone, welcher der Lyrik vorzugsweise eignen soll, gefällig anschmiegen.

11) Was von der lyrischen Sprache gesagt worden, findet gleiche Geltung rücksichtlich des lyrischen Rhythmus. Wie jene soll auch dieser das Leben des Gefühls athmen und abspiegeln. Daher die Möglichkeit vielseitiger Zusammensetzung und Abstufung der rhythmischen Bewegung bei einer Grundform Eigenschaft der lyrischen Rhythmik seyn kann.

Digitized by Google

§. 164.

Die Gefühlsrichtungen sind unendlich mannichfaltig nach Quelle, Gegenständlichkeit und Stärke; dabei verwandeln sie sich in den feinsten, kaum bemerkbaren Uebergängen. Hieraus entspringt natürlich die höchste Vielseitigkeit und Verschiedenheit lyrischer Dichtungen, damit die Schwierigkeit, auf wissenschaftliche Weise eine angemessene und wahre Unterscheidung der Arten zu bestimmen. Dasselbe Princip, welches indeß der allgemeinen Klassifikation der Dichtungen untergelegt worden, nämlich die innere Anschauungsweise der möglichen Beziehungen, muß auch hier seine Anwendung finden (§§. 160 u. 161). Auf diesem Gründe lassen sich nun, bei aller Verschiedenheit und Abstufung in den Gefühlsrichtungen und ihren Schattirungen gewisse Grenzen ziehen, innerhalb deren näher verwandte lyrische Dichtungsformen sich entwickeln. Es kann nämlich die innere Anschauung die Gefühle auffassen, insofern sie eine in sich bestimmt abgeschlossene, auf gefälligem Gleichgewichte ruhende oder in demselben fortschreitende und sich offenbarende Gemüthsstimmung bilden; oder insofern sie in steigender Bewegung jenes Gleichgewicht und Ebenmaß verlieren und in ungewöhnlichem Gange fortschreiten; dabei sich aus dem bloß gemüthlichen Kreise in das Gebiet des Gedankens erheben, ohne daß dieser jedoch in seiner rein verständigen Allgemeinheit zu poetischer Anschauung kommt; oder insofern sie eine Gemüthslage bilden, worin das dunkle Gefühl der menschlichen Beschränkung, welches die Gegenwart nicht lebendig und frisch genießen läßt, sondern über die Grenzen gegenwärtiger Wirklichkeit in Vergangenheit oder Zukunft hinaus treibt, die Grundlage ausmacht. Da nur diese dreifache Anschauungsweise in Absicht auf das Gemüths-

Digitized by Google

leben dem Wesentlichen nach möglich ist, die etwaigen Modifikationen aber nur in zufälliger Form oder andern Aeußerlichkeiten gelegen sind; so läßt sich, aus dem Standpunkte eigentlicher Wissenschaftlichkeit, welche durchaus das Sachliche, Wesentliche zu ihrem Hauptgegenstande nehmen muß, das Gebiet der lyrischen Poesie nur nach drei Dichtungsarten im Besondern auffassen. Man kann dieselben nach ihrem jedesmaligen Grundcharakter näher bezeichnen als Lied, Ode und Elegie.

Anm. Weitere Rechtfertigung obiger Eintheilung. — Vorläufige Andeutung vieler möglicher Abstufungen zwischen den äußersten Grenzen dieser Unterscheidungen. — Erinnerung an bloß äußerlich förmlich-eigenthümliche Arten z. B. an das Sonnet, die lyrische Epistel, Heroide, Kantate u. s. w. Alle diese Arten, sowie auch die Hymne lassen sich unter die Eine oder die Andere der drei Hauptarten der lyrischen Poesie stellen. So das Sonnet unter das Lied, die Hymne, Kantate unter die Ode u. s. w. — Nützlichkeit einer solchen allgemeinern Begrenzung. — Historisch-kritische Erläuterungen aus der poetischen Literatur.

a. Das Lied.

§. 165.

Der eigenthümliche ästhetische Charakter des Liedes legt sich in folgenden Punkten dar.

1) Das Lied drückt eine bestimmte, in sich abgeschlossene reine Gemüthsstimmung oder auch Gefühlsbewegung aus.

2) Darum hält es sich mehr oder weniger im Kreise der Gegenwart und ihrer nächsten Beziehungen.

3) Es ruhet auf einem gefälligen Gleichgewichte und verliert dieses selbst in seiner fortschreitenden Bewegung

Digitized by Google

nicht. Darum stellt es die leichtern Gefühlsregungen, die heitern wie die ernstern, dar; die muntere Freude, wie die sanftere, obwohl innige Trauer können in demselben zur poetischen Anschauung gebracht werden.

4) Das Lied fordert ein faßliches Ebenmaß in seinem ganzen innern Organismus, daher auch einen faßlichen einheitlichen Grundton, welcher in jeder Bewegung vernehmlich anschlägt.

5) Die Sprache des Liedes muß höchst gefällig und bei aller Anschaulichkeit ohne sinnlichen Prunk seyn, angemessen den Gefühlen, welche sich in ihr darstellen. In den gewöhnlichern Kreisen der Rede muß der lyrische Ausdruck des Liedes die Mittel der Individualisirung und Belebung suchen. Der Rhythmus ist seiner Seits gleichförmiger und weniger künstlich, als in den höheren Arten der Lyrik.

Anm. 1. Unterscheidung des weltlichen und geistlichen Liedes. — Volks- und Nationallieder.

Anm. 2. Dem Liede ist dem ästhetischen Grundcharakter nach das Sonnett unterzuordnen welches sich nur durch den festbestimmten Mechanismus seiner Form eigenthümlich auszeichnet. — Erinnerung an andere ähnliche Formen, z. B. das Madrigal, Rondeau, Triolet. — Inwiefern das Epigramm lyrische Bedeutung haben könne und zum Theil dem Liede unterzuordnen sey.

b. Die Ode.

§. 166.

Wie das Gemüthsleben in mannichfaltiger Abstufung sich bewegt und je nach den vorkommenden Beziehungen in überraschendem Wechsel aus der gefälligen Ruhe in höchste Lebendigkeit übergehen kann, wie nicht selten ohne Absicht und Reflexion durch natürlich-unmittelbare

Digitized by Google

Entwickelung der innern Erscheinungen das Gefühl sich dem Gedanken anschließt, die Macht hoher Begeisterung die Beschränkung des Nahen durchbricht und im Gemüthe die Ideen der Vernunft hervorruft; so kann auch die lyrische Kunstschöpfung jenen Gang nach allen seinen Stufen und Offenbarungsweisen zur Darstellung bringen. Die Ode, als poetische Darstellung jenes höher begeisterten und stärker belebten Gemüths, schließt sich daher in unmerklichem Uebergange dem Liede an.

Anm. 1. Weitere Andeutungen über die allmählige Abstufung in den lyrischen Dichtungen.

§. 167.

Stellt man nun den Begriff der Ode also auf, daß sie der poetische Ausdruck lyrischer Ideen, d. h. unreflektirter Vernunftvorstellungen nach ihrer lebendigen Gemüthserzeugung ist; so läßt sich durch weitere Auflösung dieser Erklärung der eigenthümliche ästhetische Charakter der Ode mit folgenden Merkmalen näher bezeichnen.

1) Die Ode fordert, wie die lyrische Poesie überhaupt, unmittelbare Gefühlsbewegung, also individuelle, subjektive Innigkeit und lebendige Kraft der Vorstellungen.

2) Sie erhebt sich aber auf den Standpunkt der Ideen, d. h. sie stellt die Ahndungen höherer, über der bloßen Gegebenheit gelegener Beziehungen dar, das Innewerden einer unendlichen Bedeutung im Endlichen.

3) Sie streift daher an das Gebiet der Gedanken und hiermit an den Ton der Betrachtung, ohne jedoch in jenes völlig überzugehen oder diesen rein und in der reflexiven Form anzunehmen.

Digitized by Google

4) Sie gewinnt damit den Charakter der Würde und Erhabenheit sowohl in den einzelnen Gedanken als auch in der Art und Weise ihrer lebendigen Verbindung, welche in kühner Zusammenstellung das Höchste und Kleinste, das Nahe und Ferne zu einandergesellt nach den Forderungen ästhetischer Wirkung.

5) Die Ode darf daher auch den Kreis gewöhnlicher Verständlichkeit und Klarheit überschreiten, ohne sich jedoch in die spekulative Dialektik der Gedankenbewegung zu verirren.

6) Durch die Erhebung der Gefühle in das Gebiet idealer Vorstellungen einerseits, und durch den ungewöhnlichen Entwickelungsgang derselben andererseits entsteht ein kühnerer Schwung der Gedankenbewegung, wodurch sich die Ode eigenthümlich charakterisirt.

7) Dieser Odenschwung muß indeß rein poetisch seyn, also im Gehalte und in dem davon abhängigen Sprachstyle, in der schöpferischen Gesammterscheinung, kund werden und nicht bloß in dem todten Pathos des Wortausdrucks bestehen wollen.

8) Sprache und Rhythmus dürfen in der Ode eine vielseitigere und kühnere Gestaltung annehmen, als im Liede. Doch muß jene sich eines Theils vor sinnlicher Betäubung und Ueberladung, andern Theils vor metaphysisch-klingender Pretiosität hüten, dabei in wirksamer Kürze das Leben der Begeisterung veranschaulichen, während die rhythmische Bewegung willkürliche Regellosigkeit und studirte Künstelei gleich sehr zu vermeiden hat.

Anm. 1. Die Ode ist so mannichfaltig, als es Gegenstände giebt, welche die Erhebung des menschlichen Gemüths in das Gebiet höherer Ansichten und Gefühle auf natürliche Weise veranlassen oder gestatten.

Digitized by Google

Anm. 2. Man pflegt die Ode verschieden einzutheilen. So aus dem Gesichtspunkte des Gegenstandes in die philosophische, heroische, sentimentale. — Besondere Beachtung verdient die Hymne. Sie gehört ihrem ganzen Charakter nach der Ode an und kann daher nicht als eine besondere lyrische Dichtungsart aufgestellt werden, wie oft geschieht. Ihre Eigenthümlichkeit hat sie vorzugsweise darin, daß in ihr die innere Anschauung der Gefühle des Göttlichen oder göttlicher Beziehungen mit der Begeisterung und dem Schwunge der Ode, also mit dem Charakter des Erhabenen, zur poetischen Darstellung kommt. Sie ist daher zu erklären als die Poesie der religiösen Ueberzeugung auf der Stufe erhabenener Gemüthsbewegung. — Unterschied zwischen der antiken und modernen (christlichen) Hymne (der Form nach). — Der Dithyrambus.

c. Die Elegie.

§. 168.

Das Wesen der Elegie ist oft einseitig und nach zufälligen Merkmalen bestimmt worden, indem man bald bloß den lyrischen Ausdruck der Trauer, bald sogar die bloße rhythmische Form, nämlich den Wechsel des Hexameters und Pentameters (versus impariter juncti) als Grundcharakter aufstellte. Dagegen kommt der Elegie eine innerlich eigenthümliche Bedeutung zu, welche im Allgemeinen darin gelegen ist, daß irgend eine bedeutsame Gemüthslage, gegründet auf das Gefühl der Beschränkung der Gegenwart, zu idealer Anschauung gebracht wird.

Anm. Ueber Namen und verschiedene Begriffsbestimmung der Elegie.

§. 169.

Der besondere ästhetische Charakter der Elegie bestimmt sich nun nach folgenden Merkmalen.

Digitized by Google

1) Die elegische Gemüthslage muß stets sanfter und milder Art seyn. Sie gestattet daher weder fortreißende, gewaltig ergreifende Gefühle, noch stürmisch-bewegte Leidenschaft. In beiderlei Hinsicht wird der elegische Grundton gestört.

2) Es waltet in der Elegie mehr ein Hingegebenseyn an ein Gefühl, als lebendige Entwickelung desselben.

3) Die elegische Gemüthsstimmung bildet sich aus mehreren Gefühlen zu einem Zustandsgefühle. Darum können auch mancherlei Beziehungen des Orts, der Zeit, der Personen u. s. w. aufgenommen werden, wobei eine Art reflexive Vermittelung statt finden mag. Durch dieses und Aehnliches erhält die Elegie den Charakter der Breite und Umständlichkeit und geht oft in beschreibende Darstellung über.

4) Da die elegische Gefühlsweise meistens von durchaus individuellen Beziehungen und Anlässen abhängt; so beweißt sich auch in der elegischen Poesie die bloß subjektive Gemüthslage des Dichters leichter als in einer andern lyrischen Dichtungsart. Deshalb ist es eine der ersten Forderungen, daß jene subjektive Richtung durch freie Herrschaft in der Anschauung und Auffassung sowohl des innern Lebens als auch der betreffenden Umstände eine höhre objektive, allgemeinere Geltung gewinne.

5) Obwohl die Elegie in ihrem Grundtone mild und ruhig ist; so hält sie sich doch eben so sehr von Oberflächlichkeit als schwächlicher Empfindelei und weinerlicher Unmännlichkeit entfernt.

6) Uebrigens kann sich eine elegische Gemüthslage bald aus mehr heitern, bald aus vorzugsweise traurigen Gefühlen bilden. Doch sollte der Ton der Elegie nie als reine Freude, noch als bittere Klage und ungemischter Schmerz erklingen.

Digitized by Google

7) Die stylistische Darstellung ist dem innern Charakter gemäß einfach, bei aller Anschaulichkeit prunklos, ohne symbolische Ueberladung und figürliche Kühnheit, höchst natürlich, dabei doch oft malerisch, beschreibend. Der Rhythmus fordert eine gewisse Gleichförmigkeit und Ruhe im Bau und Bewegung.

Anm. 1. Ueber mögliche Arten elegischer Dichtung. — Wie das Elegische in allen Hauptgattungen der Poesie, je nach Umständen erscheinen könne.

Anm. 2. Wie bereits angedeutet worden (§. 164, Anm.), ist die lyrische Poesie der verschiedensten Abstufungen fähig. Hierdurch einerseits und durch die Möglichkeit verschiedener Formen in der Darstellung andererseits entstehen mancherlei lyrische Weisen, welche die Theorie nicht einzeln genau bestimmen und begrenzen kann. Vieles hängt ab von äußerlichen Beziehungen, von nationaler, zeitlicher Auffassungsart, von der Verschiedenheit der Sprachen, des Rhythmus und ähnlichen Bedingungen. Daher erklärt sich, wie auch die Elegie, und sie gerade besonders, mehrfache Gestalten in der Geschichte der Literatur darbietet. Zu ihr kann zum Theil die lyrische Epistel, insbesondere die Heroide, häufig die romantische Canzone (z. B. die petrarchische) u. s. w. gerechnet werden.

§. 170.

Die Geschichte der lyrischen Literatur reicht fast bei allen Völkern, welche eine solche besitzen, weit hinauf. Ob indeß der lyrischen Poesie der Vorzug des höchsten Alterthums gebühre oder der epischen, ist geschichtlich schwer zu ermitteln. In der orientalischen Literatur ist die hebräische Lyrik die älteste und in vieler Beziehung auch die merkwürdigste. Sie hat im Liede, wie in der Ode und Elegie Musterhaftes aufzuweisen. Psalmen (sie befassen von allen drei Arten), das hohe Lied und

Digitized by Google

einige, andern Schriften, z. B. den mosaischen und prophetischen, eingewebte Gesänge. Vergl. *Lowth*, de poesi sacra Hebraeorum. Gotting. 1768. 2 Voll. ed. 2. (Ioh. Dav. Michaelis). Neueste Ausg. v. Rosenmüller 1815. Deutsch u. im Auszuge v. Schmid. Danzig, 1793. J. G. Herder, Geist der heb. Poesie. Dessau, 1782 u. 83. 2 Bde. (Jüngst neu herausgeg. v. Justi). C. W. Justi, Nationalgesänge der Hebräer, Marb. u. Leipz. 1803—1818. Dess. Anthologie althebräischer Poesie. Außer den Hebräern sind unter den orientalischen Völkern in der lyr. Poesie vorzugsweise die Perser und Araber zu bemerken. Doch fällt ihre betreffende Literatur meistens in die neuere Zeit. Die persische Lyrik ist am reichsten im Fache des Liedes. Anwari oder Enveri († 1152). Liebes- u. Weinlied. Saadi († 1291). Hierher gehören mehrere Gedichte (Lieder, Oden, Elegien) aus seinem Rosengarten. Hafiz († 1389). Dess. Divan. (Deutsch v. Hammer. Stuttgart, 1812). — Dschami († 1492). Vgl. Anthолog. Persica. Wien, 1778. 4. Jos. v. Hammer, Geschichte der schönen Redekünste Persien's, mit einer Blumenlese aus 200 persischen Dichtern. Wien, 1818. Göthe, West-östlicher Divan u. s. w. — Die arabische Lyrik bewegt sich vorzugsweise in der Elegie und der (heroischen) Ode. Beiderlei Art sind die vormohammedanischen Preisgedichte (Moallacat) aus dem siebenten Jahrh. Vergleiche Rosenmüller, Ueber die arab. Dichtkunst vor Mohamed. (In den Nachträg. zu Sulzer. Bd. V.). Ebenso enthalten die beiden Hamasa (Anthologien der Araber) Dichtungen elegischer und heroischer Lyrik. Vgl. The Moallakat by *Will. Jones*. Lond. 1783. 4. (Deutsch mit Erläuterungen von A. Th. Hartmann. Münster. 1802.). *Alb. Schultens*, Monumenta vetustiora Arabum. Lugd.

Digitized by Google

Bat. 1740. — Montanabbi († 965). (Vergl. J. v. Hammer, Montanabbi, der größte arabische Dichter u. s. w.). — Ueber die Geschichte der orientalischen Literatur überhaupt vergl. *Jones*, De Poesi asiatica. (Neue Ausg. v. J. G. Eichhorn. Lpzg., 1777). — *J. Richardson*, Dissertation on the Language, Literature and Manners of the Eastern Nations. L. 1778. (Deutsch Lpzg., 1779). *W. Jones*, Poems, consisting chiefly of Translations from the Asiatic Language. L. 1772. —

Geschichtlichen Denkmälern nach ward in Griechenland die lyrische Poesie später als die epische ausgebildet. Ursprünglich scheint sie religiös-mystischen Charakter gehabt zu haben. Festlieder. Hymnen. Fabelhafte Dichternamen aus der vorhomerischen Zeit. Melampus, Linos, Orpheus, Musäus und Andere. Aus der geschichtlichen Zeit der griechischen Lyrik ist Vieles nicht auf uns gekommen. In der gefälligen Gattung des Liedes glänzt Anakreon (blühete in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrh. v. Chr.). Ohne Zweifel besitzen wir unter seinem Namen mehr Untergeschobenes als Echtes. Etwas früher dichtete Sappho ihre leidenschaftlichen Oden. (Neben zwei vollständig erhaltenen sind mehrere Bruchstücke ihrer lyrischen Dichtungen auf uns gekommen). Später sang Pindar († 424 J. v. Ch.) seine begeisterten Oden. (Olympische, pythische, nemäische und isthmische Gesänge). Ueber die neun Lyriker der Griechen, zu welchen auch die bereits genannten gehören, vergl. Carmina poetarum novem, lyricae poeseos principum fragmenta. Ed. Henr. Stephanus. Par. 1612. 12. Ueber die sogenannten Elegien, eigentliche Kriegslieder, des Tyrtäus. (Lebte im siebenten Jahrh. v. Ch.). Ueber die griechischen Hymnen. Die orphischen und homo-

Digitized by Google

rischen. Kallimachus, Proklus und Kleanthes. Ueber die Skolien der Griechen. Vgl. Σχολια h. e. carmina convivalia etc. praemissa disquisitione de hoc genere carminis. Ed. *C. D. Ilgen.* Jen. 1798. Elegische Poesie der Griechen. Nur noch in seltenen Fragmenten vorhanden. Mimnermus (ungef. 600 J. v. Ch.), Philetas (ungef. 450 J. v. Ch.), Simonides aus Ceos (fast um dieselbe Zeit), Kallimachus (ungef. 290 v. Ch.). Vergl. über die gr. Elegie Wieland's attisches Museum Bd. I. St. 2. (von Böttiger). Desgleichen Studien von Daub u. Creuzer. Bd. 4. St. 1. Die Mémoires de l'Acad. des inscript. Vol. VIII. (von Fraguier) u. Vol. X (von Souchay). Ed. Amst. In Beziehung auf die gesammte Lyrik der Griechen vergl. man zunächst die allgemeinen Geschichtwerke über die griechische Literatur. *Th. Warton,* Praelectiones de Poesi graecor. Oxon. 1769. Fr. Jakobs in den Nachträgen zu Sulzer. Bd. I. St. 2. Fr. Schlegel, Ueber die Schulen der griech. Poesie. Berlin. Monatschrift. Nov. 1794. Desselb. Geschichte der Poesie der Griechen u. Römer. Bd. I. Abth. 1. Berlin, 1798. F. Passow, Grundzüge der griech. u. röm. Literaturgesch. 1816. *Ern. Groddeck,* Initia historiae graecorum literariae. Vilnae, 1821 seqq. 2 Voll. — *Schoell,* Histoire de la littérature Greque profane depuis son origine jusqu'à la prise de Constantinople etc. Paris, 1823. Ed. 2. 8 Voll. Analecta vett. poetar. graecor. ex recens. *Brunckii.* Argentor. 1772—76. 3 Voll. 8. Desgl. Anthologia graeca ex rec. *Brunckii.* Indices et commentarios adjecit *Frid. Jacobs.* Lips. 1794 seqq. 5 Voll. — Die Römer haben in der lyrischen Poesie keinen bedeutenden national-selbstständigen Reichthum entwickelt. Muthmaßliche Gründe hiervon. Vgl. *J. J.*

Digitized by Google

Rambach, De poetarum lyric. latinor. paucitate Diss. Hal. 1790. Horaz (zu August's Zeit). Lieder- und Odendichter. — In der Elegie nimmt unter den römischen Dichtern Tibull (fast gleichzeitig) den ersten Platz ein. Nähere Würdigung seines poetischen Verdienstes in dieser Hinsicht. Kurz vor ihm bildete Catull dem Kallimachus nicht ohne Glück elegische Dichtungen nach; so wie er denn auch im Liede rühmlich zu nennen ist. Properz (dessen Zeitgenosse) war in der Elegie Nachahmer des Philetas und Kallimachus. (Cornelius Gallus und Pedo Albinovanus?). Ovid († 17 J. n. Ch.) Ueber Werth und Charakter seiner Elegien. Vergl. die allgemeinren, zum Theil schon vorhin bei der griech. Literaturgesch. angeführten Werke. Außerdem Jakobs, Abriß der Gesch. der röm. Poesie. In den Nachträgen zu Sulzer Bd. I. St. 1. *Crusius*, Lives and Characters of the Roman Poets. L. 1733. (Deutsch v. C. H. Schmidt. Halle 1777). — Die neueuropäische lyrische Nationalliteratur reicht mit ihren Anfängen bis in's Mittelalter. Die Troubadours oder Provençalen. Die Trouvères (nordfranzös. Minnesänger). Die deutschen Minnesänger. (S. unten 3. Ab. Gesch. der d. Nationalliteratur.) Vergl. über die mittelalt. Lyrik Manso, Ueber die provençalischen Dichter. (In den Nachträgen zu Sulzer. Bd. IV.) Eichhorn, Allgem. Gesch. der Kultur und Literat. des neueren Europa. Thl. I. *Simonde de Sismondi*, De la littérature du midi de l'Europe. Paris, 1813 seqq. Tom. I. *A. W. Schlegel*, Observations sur la langue et la littérature Provençale. Paris, 1818. *Raynouard*, Choix des poesies originales des Troubadours. Paris, 1818 seqq. *Millot*, Histoire des Troubadours. Paris, 1773. 3 Voll. Fr. Diez, Beiträge zur Kenntniß der

Digitized by Google

romantischen Poesie. Berlin, 1825. Erstes Heft. — Skandinavische Poesien. Die Eddalieder. F. H. von der Hagen, Altnordische Lieder u. Sagen. Breslau, 1814. — In der Entwickelungsgeschichte der eigentlichen neueren Nationalliteratur und der lyrischen insbesondere stehen die Italiener am nächsten. Petrarka († 1374). Sonnette und Canzonen. Die Petrarchisten. — Sannazaro († 1530). Pietro Bembo († 1547). Torquato Tasso († 1595.) Sonnette. Guarini († 1612) und Marino († 1625). Chiabrera († 1637). Testi († 1646). Felice Zappi († 1719). Fortiguerra († 1735). Frugoni († 1768). Metastasio († 1782). Insgesammt in den meisten lyrischen Dichtarten berühmt. Vergl. *Crescimbeni*, Istoria della volgar, poesia. Rom. 1698. — *Mazzucchelli*, Gli scrittori italiani (unvollendet). — *Giuseppi Maffei*, Storia della letteratura italiana. 1825. *Tiraboschi*, Storia della letteratura italiana. Moden. 1771 ff. *Ginguéné*, Histoire littéraire d'Italie. Paris, 1811 ff. *Sismondi* a. a. O. — Allgemeiner Charakter der spanischen Lyrik. Sie zeichnet sich im Fache lyrischer Romanze vortheilhaft aus. Die früheren geistlichen Lieder sind ohne besondern Werth. Die vorzüglichsten spanischen Lyriker seit dem sechszehnten Jahrhundert sind Juan Boskan (blühete in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrh.) Sonnette, Canzonen, Elegien. Garcilaso de la Vega (blühete gleichzeitig). Sonnettist und Elegiker. Montemayor (blühete um die Mitte des sechszehnten Jahrh.). De Mendoza († 1575). Als lyrischer Dichter bildete er besonders das Lied aus. Christoval de Castillejo (gegen Ende des sechszehnten Jahrh.). Romanzen- und Volkslieder-Dichter. Vincente de Espinel († 1634). Canzonist und Elegiker. Estevan Manuel de Villegas

Digitized by Google

(† 1669). Anakreontisches Lied. In der späteren Zeit hat die spanische Literatur wenig Ausgezeichnetes im Fache der Lyrik darzubieten. S. Velasquez, Geschichte der spanischen Dichtkunst. Aus dem Spanischen übersetzt von Dieze. Die portugiesische Literatur schließt sich in ihren früheren mittelalterlichen Erzeugnissen dem Grund-Charakter nach der spanischen an. Die späteren Jahrhunderte haben nicht viel Bedeutsames geliefert. Besondere Erwähnung verdienen indeß die lyrischen Gedichte (Canzonen und Sonnette) des berühmten Epikers Luis de Camoens († 1579). Desgleichen die Canzonen und Elegien des Antonio Ferreira († 1569). Vergl. über die spanische und portugiesische Lyrik Sismondi a. a. O. und besonders Bouterwek Geschichte der Poesie und Beredsamkeit Bd. 3 und 4. — Die französische Literatur ist reich an lyrischen Dichtungen. Mittelalterliche Chansons. — Der Anfang der neueren französischen Nationalliteratur fällt in die Zeit Franz I., also in das sechszehnte Jahrh. Marot († 1544). Historisch-kritische Würdigung dieses Lyrikers in Absicht auf die neuere französische Poesie. Vergl. *La Harpe*, Lycée etc. Tom. III. p. 350 ff. ed. Toulouse, 1813. Saint Gelais († 1559). Liederdichter und Sonnettist. Pierre de Ronsard († 1585). Odendichter. François de Malherbe († 1626). Würdigung seiner national-literarischen Verdienste und besonders seiner Lyrik. Maynard († 1646). Lieder und Sonnette. Segrais († 1701). Lied. De la Fare († 1712). Anakreontischer Liederdichter. Chaulieu († 1720). Dichtete in ähnlicher Weise. Lainez († 1710). Lieder. (Meistens gesellschaftliche und frohsinnige). Campistron († 1737). Ode. J. B. Rousseau († 1741). Höhere Lyrik. Ode. Moncrif († 1770). Lied. Pompignan

Digitized by Google

(† 1784). Geistliche Lyrik. (Poésies sacrées). Panard († 1765). Lyrische Kleinigkeiten. — Bernard († 1775). Lied, Elegie. Colardeau († 1776). Heroïde und Lied. Gresset († 1777). Im lyrischen Fache durch einige Oden und in ihrem Grundtone meist lyrische Episteln bemerkenswerth. Voltaire († 1778). Lyrische Kleinigkeiten. (S. unten das Drama). Dorat († 1780). Gehört hierher wegen lyrischer Tändeleien und verschiedener Heroïden. Ponce-Denys Ecouchard le Brün († 1807). Ode, Lied, Elegie. De Boufflers († 1815). Lyrische Tändeleien, Lieder. Euariste Parny († 1814). Leichte anakreontische Dichtungen. Delisle (Verfasser der Marseiller Hymne). J. P. de Beranger. Lieder, Oden. Alphonse de Lamartine. Ode, Elegie. Hierher gehören zum Theil seine Méditations poetiques. (Deutsch mit Auswahl von G. Schwab, 1826). Vergl. *La Harpe*, Lycée ou cours de littérature. Dazu das nouveau supplement par *A. A. Barbier*. Par. 1818. *Palissot* de Montenoy, Mémoires pour servir a l'histoire de notre littérature. Par. 1769. Bouterwek a. a. O. Bd. 5 und 6. —

Englands lyrische Poesie ist vielseitig und bedeutsam. Bereits im Mittelalter lieferte sie Bemerkenswerthes in lyrischen Balladen und Volksliedern. Vergl. *Th. Percy*, Reliquies of ancient english poetry. Lond. 1775. *G. Ellis*, Specimens of the early english poets, with an historical sketch of the rise and progress of the english poetry and language. Lond. 1790. Die neuere Lyrik Englands beginnt eigentlich bereits mit *Chaucer* († 1400), obwohl derselbe gerade im lyrischen Fache keineswegs seinen größten Ruhm hat. (S. unten poetische Erzählung). Würdigung dieses Dichters in Beziehung auf die englische Nationalliteratur überhaupt.

Digitized by Google

Seit der Regierung der Königin Elisabeth wurde, wie das Gesammtgebiet der englischen Literatur, so auch das lyrische reicher angebauet. Die etwa bemerkenswertheren Namen in der Lyrik von dieser Zeit an sind folgende. Philipp Sidney († 1586). Petrarchische Sonnette. Edmund Spencer († 1596). Als Lyriker im Liede und der Elegie zu nennen. (S. unten Epos). Shakespear († 1616). Sonnette. (S. unten dramatische Poesie.) Edm. Waller († 1687). Lied. Cowley († 1667). Ode, Lied, Elegie. John Dryden († 1701). Höhere Lyrik. E. Sakville, Graf von Dorset († 1705). Lied. Parnell († 1717). Lied. Prior († 1721). Lied. Gay († 1732). Lied. Granville († 1735). Lied. Hammond († 1742). Elegie. Pope († 1744). Ode, Heroide, Elegie. Ramsay († 1758). Lied. Collins († 1756). Ode. Shenstone († 1763). Elegie und Lied. Bruce († 1767). Elegie. Gray († 1772). Ode, Lied, Elegie. Oliver Goldsmith († 1774). Lied, Elegie. Penrose († 1779). Ode, Elegie. Smart († 1771). Ode. Jago († 1781). Elegie. Johnson († 1784). Ode. Logan († 1788). Ode (besonders Hymne). Thom. Warton († 1790). Ode. Burns († 1796). Schottisches Volkslied. Mason († 1797). Ode, besonders Elegie. Beattie († 1803). Elegie. Miß Carter († 1806). Ode und Lied. John Woolcot († 1819), Ode, lyrische Epistel. Thomas Moore. Erotiker. Lord Byron († 1825). Fast in allen Arten der Lyrik ausgezeichnet. Johanna Baillie. Lied. Vergl. *Thom. Warton*, History of english poetry etc. Lond. 1775 ff. *Th. Campbell*, Specimens of the Brit. poets with biographical and critical notices. Lond. 1819. Bouterwek, a. a. O. Bd. 7 u. 8. J. D. Reuß, Das gelehrte England, 1791.

Digitized by Google

Auch die niederländische Literatur enthält im Lyrischen Manches, was Auszeichnung verdient. Nur einige wenige Namen mögen hier angeführt werden. V. Hooft († 1647). Ode, lyrische Kleinigkeiten, Sonnette, Heroiden. Joost van d. Vondel († 1679). Höhere Lyrik, Sonnette, Elegien. Poot († 1733). Hymne. Feith. Oden. Jac. Bellamy († 1786). Lied. Willem Bilderdyk (lebt noch). In mehreren lyrischen Dichtarten glücklich.

In der Literatur der Dänen können freilich nur wenige, aber doch nicht unbedeutende Namen im Gebiete der neueren Lyrik genannt werden. Baggesen, Thaarup, Guldberg, Ewald und Oehlenschläger sind den bessern Dichtern dieses Fachs beizuzählen. — Die schwedische Literatur bietet kaum einiges Bemerkenswerthes. Doch verdienen die lyrischen Versuche Stenhammar's, der Frau von Nordenflycht, Bellmann's (Volksdichter), Atterborn's und Teguer's Erwähnung.

Auch die russische Lyrik, von der unter Anderm durch v. Borg Manches verdeutscht worden, darf nicht unerwähnt bleiben. Ebenso nicht die serbischen Volkslieder. S. Wuk, Serbische Volkslieder. Leipzig, 1823 ff. 3 Bde. Deutsch zum Theil von Talvj. Mit einer historischen Einleitung. 1825. Vergl. auch Wiener Jahrbücher Bd. XXX.

Die Geschichte der deutschen Lyrik s. unten, dritte Abtheilung.

2. Didaktische Poesie.

§. 171.

Obwohl die Poesie stets die Unmittelbarkeit innerer Anschauung zu ihrem Charakter hat und damit die

Digitized by Google

Herrschaft der Reflexion ausschließt; so ist doch möglich, daß der Gegenstand jener Anschauung außer dem Kreise des bloßen Gemüths liegt und dem des Gedankens angehört. Es kommt hier nun Alles darauf an, ob sich der Gedanke, (d. h. die sich zur Wahrheit und Allgemeinheit erhebende Erkenntniß) in seiner eigenen Form, also in rein intellektueller Weise bewege und darstelle, oder ob er sich als ein unmittelbares Erzeugniß des Geistes, auch wohl als ein bereits vermitteltes Resultat dem Gefühlsleben hingiebt, um, in dasselbe übergegangen, in der Form individueller innerer Anschauung hervorzutreten. Hiermit nimmt der Gedanke poetische Gestalt an, oder es entsteht die Poesie des Gedankens, welche man didaktische Poesie nennen kann (§. 161).

§. 172.

Der ästhetische Charakter der didaktischen Poesie legt sich in folgenden Punkten näher dar.

1) Die didaktische Poesie unterscheidet sich von allen andern Dichtarten nicht durch einen besondern Zweck, wie man oft meint, sondern durch die Eigenthümlichkeit des Gehalts. Den Zweck hat sie mit aller Poesie gemein; er beruhet in dem erhebenden Interesse am Schönen und an der freien Auffassungs- und Darstellungskraft des schöpferischen Geistes. Hätte die didaktische Poesie ihren besondern Charakter in dem Zwecke des eigentlichen Belehrens; so würde sie sich von der Wissenschaft nicht mehr wesentlich unterscheiden. Denn der etwaige Beisatz der angenehmen Belehrung berührt nur ein Zufälliges, welches selbst der Wissenschaft nicht fremd zu seyn braucht.

2) Die Eigenthümlichkeit des Gehalts der didaktischen Dichtkunst liegt nun aber gerade darin, daß

Digitized by Google

Erkenntnisse, so wie Wahrheiten, als Resultate derselben, also überhaupt die intellektuellen Vorstellungsrichtungen sich in der Unmittelbarkeit gemüthlicher Individualität aussprechen, mithin als innere lebendige Anschauungen, als schöne Gestaltungen eines freien Geistes erscheinen.

3) Der didaktischen Poesie widerstrebt daher einerseits die abstrakte Allgemeinheit des Denkens, die reflektirende Kälte des Verstandes, die unterrichtende Methode, kurz, Alles, was die lebendige Unmittelbarkeit des Gemüths stört oder aufhebt; andererseits aber auch die reine lyrische Begeisterung, als welche, selbst oft von dem Bewußtseyn der Wahrheit hervorgebracht und getragen, doch keine eigenthümliche poetische Darstellung derselben ist. Wohl aber kann die didaktische Poesie lyrische Ergüsse in sich aufnehmen, insofern sie Folgen der Anschauung poetisch gestalteter Erkenntnisse sind.

4) Aus diesen Andeutungen ergiebt sich von selbst, daß der Inhalt didaktischer Dichtung weder solche Gedanken seyn dürfen, die einer spekulativen Begründung und dialektischen Entwickelung bedürfen, um sich in ihrer Geltung auszuweisen, noch solche Erkenntnisse, welche kein erhebendes Interesse haben oder gewinnen können.

5) Uebrigens fordert die didaktische Poesie keineswegs bloß erhabene Wahrheiten, somit nur solche, welche an und für sich über dem Kreise der gewöhnlichen Lebensbeziehungen gelegen sind; vielmehr kann jegliche Erkenntnißrichtung Gegenstand der Lehrdichtung werden, vorausgesetzt, daß sie einer poetischen Auffassung, Anschauung, Anknüpfung und Gestaltung fähig ist.

6) Die didaktische Poesie besteht dem Angedeuteten gemäß auch nicht in bloß äußerlicher Dichtform, in rhythmischer Darstellung, in einem lebendigern und

Digitized by Google

anschaulichern Sprachausdrucke; sondern ihr Wesen ist innerlich- und äußerlich-schöne Gedankengestaltung zugleich.

7) Aus der Eigenthümlichkeit der didaktischen Poesie ergiebt sich indeß von selbst, daß sie mehr Ruhe und Gemessenheit in Bewegung und Ausdruck habe, als die lyrische, deren fortreißenden Schwung sie an und für sich nicht gestattet, ihn jedoch wohl da aufnehmen kann, wo der Ton von selbst und wegen der natürlichen Belebung des Gefühls durch die Gedankenerhebung in den rein lyrischen übergeht. Daß daher auch die Sprache der Lehrdichtung weniger kühn und sinnlich-lebendig seyn dürfe, als die der lyrischen, deßgleichen, daß der Rhythmus dort mehr Gleichförmigkeit haben müsse als hier, ist für sich begreiflich. — Von der dramatischen Poesie im weitern Sinne, also von der epischen und eigentlich dramatischen, unterscheidet sich die didaktische dadurch, daß sie stets subjektiven Charakter hat, d. h. die Gedanken aus dem Standpunkte unmittelbarer innerer Erscheinungen darstellt.

§. 173.

Die Lehrdichtung hat nun, wie die lyrische, besondere Arten, in denen sie sich kund geben kann. Freilich ist es auch hier nicht wohl möglich, alle Weisen, welche derselben eignen mögen, eben so wenig ihre unscheinbaren Uebergänge in andere Dichtarten im Einzeln genau und streng zu bestimmen, zu sondern, und somit wissenschaftlich darzulegen. Immer bleibt es indeß nothwendig und nützlich, die allgemeinern Formen, in welchen die didaktische Poesie erscheinen kann, theoretisch anzudeuten und zu charakterisiren. Hierbei ist nun abermals zuerst das Princip der Unterscheidung zu berücksichtigen. Das-

Digitized by Google

selbe liegt in der innern Auffassungs- und Anschauungsweise der Erkenntniß. Denn es wird diese entweder nach ihrem reinen Charakter in der Form eines organisch-zusammenhängenden Ganzen, und als Gegenstand scheinbaren Unterrichts poetisch aufgefaßt, oder in der Form ironischer Veranschaulichung geltend gemacht, oder endlich in der Form der Sentenz individualisirt dargestellt. Damit ergeben sich nun drei Hauptarten der didaktischen Poesie, nämlich das eigentliche Lehrgedicht, die didaktische Satyre und das Spruchgedicht oder die gnomische Poesie.

Anm. Warum die Fabel nicht zur rein didaktischen Poesie zu rechnen sey. Vergl. §. 172, Nro. 7. Deßgleichen, warum das Epigramm ihr nicht allein untergeordnet werden müsse.

a. Das Lehrgedicht.

§ 174.

Aus dem im vorhergehenden §. angedeuteten Begriffe des Lehrgedichts lassen sich dessen Eigenschaften und Bedingungen in folgender Weise ableiten.

1) Das Lehrgedicht fordert vor Allem einen Gegenstand, welcher eine umfassendere Gedankenentwickelung, somit einen zusammenhängenden Vortrag gestattet.

2) In dem Lehrgedichte dürfen sich keine einzelnen, wenn sonst auch noch so bedeutsame, Gedanken in der Form der Aphorismen, und einer bloß äußerlichen Zusammenstellung verbinden, sondern es muß in demselben ein Grundthema durchgeführt werden, so daß alle Gedanken von ihm bedingt und innerlich zusammengehalten erscheinen.

Digitized by Google

3) Dieser innerliche Zusammenhang darf jedoch kein rein logischer seyn, sondern ein aus der Unmittelbarkeit der dichterischen Subjektivität gleichsam natürlich-lebendig hervortreibender. Oder das Ganze muß von einer poetischen Ansicht getragen und dadurch zu einem ursprünglich-erzeugten Schöpfungswerke erhoben werden.

4) So wenig nun einerseits einzelne Reflexionen oder auch wissenschaftlich verbundene Gedanken ein Lehrgedicht ausmachen; eben so wenig können andererseits eingewebte Episoden und Beschreibungen allein dem Lehrgedichte seinen poetischen Werth geben. Auch sie müssen von der poetischen Gesammtansicht bedingt werden und dienen, die eigenthümliche Auffassung des Gedankenganzen gleich natürlichen Nebenfarben zu erheben und zu veranschaulichen.

5) Das Lehrgedicht muß, wie in seinem Gehalte, so auch in seiner äußern stylistischen und rhythmischen Form Einfachheit und ruhigen Ernst darlegen. Durch das innere Interesse der Wahrheit und die Bedeutsamkeit des Gedankens muß es ästhetisch wirken, nicht aber durch den Prunk der Sprache zu bestechen suchen.

Anm. Historisch-kritische Bemerkungen mit Beziehung auf die kurz angedeutete Theorie des Lehrgedichts. Hesiodus, Lucrez, Virgil, Pope, Delille, Tiedge. — Die didaktische Epistel ist nur zu betrachten als eine besondere Form des Lehrgedichts, nicht aber als eigenthümliche Art der didaktischen Poesie. — Eintheilung des Lehrgedichts. Theoretisches, praktisches, beschreibendes. Weitere Verschiedenheit je nach den besondern Gegenständen in der einen oder andern Hinsicht.

Digitized by Google

b. Die didaktische Satyre.

§. 175.

Die didaktische Satyre oder Satyre vorzugsweise setzt das Moment des Satyrischen überhaupt voraus. Dieses ist die poetische Veranschaulichung der Nichtigkeit des Unwahren im menschlichen Leben in der Form des Lächerlichen und des Spotts (§. 25). Das Satyrische überhaupt kann sich in den verschiedensten Weisen darstellen. Bald erscheint es episch, bald dramatisch, bald in lyrischem Ergusse, bald mit dem Charakter didaktischer Absichtlichkeit. Wo dieses Letztere der Fall ist, entsteht eben die didaktische Satyre oder die Satyre schlechthin.

Anm. Ueber Benennung und muthmaßlichen Ursprung der Satyre.

§. 176.

Das ästhetisch Eigenthümliche der Satyre spricht sich in folgenden Eigenschaften aus.

1) Der Gegenstand der Satyre ist das menschliche Leben, insofern sich in demselben das Unwahre und schlechthin Endliche gegen das Wahre und Höhere geltend macht.

2) In der Satyre muß die Erkenntniß jenes Mißverhältnisses im Gebiete menschlich-bewußten Strebens als reine Anschauung dargelegt werden, so, daß das Ungereimte und Unvernünftige in seiner Nichtigkeit zu lebendiger Gestalt vermittelt und, in seiner Wesenlosigkeit individualisirt, vergegenwärtiget wird.

3) Die Satyre fordert eine einheitliche Ganzheit und entspricht in dieser Hinsicht dem eigentlichen Lehrgedichte.

Digitized by Google

4) Es muß daher in der Satyre eine Grundanschauung vorwalten, d. h. eine bestimmte Richtung des Gedankens muß sich irgend einer Seite des Mißverhältnisses zwischen Wahrheit und Unwahrheit bemächtigen und zur innern lebendigen Auffassung führen. Daher kann weder eine bloße Zusammenstellung verschiedener Reflexionen über Thorheit und Fehler, noch eine bloße Uebersicht menschlicher Nichtigkeiten, wenn auch noch so beredt dargestellt, für Satyre gelten. Diese fordert innern Zusammenhang, bestimmtes Leben, anschauliche Gestaltung einer in sich bedingten, vom Gemüthe und von der Phantasie getragenen Vorstellungsreihe.

5) Die echte, ästhetisch-vollendete Satyre muß stets das Lächerliche zu ihrer Grundlage und die Ironie zu ihrer Vermittelung haben. Hierin liegt ihre besondere ästhetische Wirkung. Das Nichtige wird als eine für sich bestehende Erscheinung auf die Weise zur Anschauung gebracht, daß gerade in der Vergegenwärtigung dieser scheinbaren Selbstständigkeit das Wesenlose und Unselbstständige recht lebendig zum Bewußtseyn und damit zur Anerkennung gelangt. Durch unumwundene unmittelbare Darstellung des Unwahren in seiner eignen Gestalt geht die Satyre entweder in das Lehrgedicht über, oder sie hört ganz auf, Poesie zu seyn, und bleibt höchstens interessante, anschauliche Sittenschilderung, oder lehrreiche beredte moralische Vorlesung.

6) Die Satyre soll daher, obwohl im Leben sich bewegend, doch aus einem über den besondern Beziehungen gelegenen höheren Standpunkte gleichsam projektirt und poetisch aufgenommen werden. Hiermit allein wird es möglich, daß sie sich mit der ihr nothwendigen Allgemeinheit, Freiheit, Würde, mit heiter-ernstem Gleichmuthe (woraus die sogenannte Liberalität und Urbanität

Digitized by Google

hervorgehen kann, welche der Satyre oft wohlsteht) und mit gefälliger Leichtigkeit entwickelt. Ohne diese Eigenschaften wird sie das schlechthin Individuelle, bloß Persönliche, darstellen und den Ton der unpoetischen Befangenheit annehmen.

7) Die Satyre, als ironische Veranschaulichung der Erkenntniß des Nichtigen im Leben, muß sich an gegenwärtige und, soviel möglich, nationale Erscheinungen halten, um hierin die Grundlage der Individualisirung und der konkreten Anschaulichkeit für das bezügliche Allgemeine zu gewinnen.

8) Der ganze stylistische Ton der Satyre muß sich dem des gewöhnlichern Lebens annähern, ohne bloßer Wiederhall desselben zu seyn. Vielmehr soll die Nachlässigkeit, Gemächlichkeit, Verständlichkeit, und das Charakteristisch-Bezeichnende des gemeinern Sprachausdrucks in der Satyre in künstlerisch-freier Erhebung und durch Bildung veredelt, als eine eigene poetische Auffassung erscheinen und wirken.

Anm. 1. Ueber die Eintheilung der Satyre in die ernsthafte und heitere, die strafende und lachende. S. über die mannichfaltigen Eintheilungen von der Satyre Flügel, Geschichte der komischen Literatur, im ersten Bande. Historisch-kritische Bemerkungen in dieser Hinsicht. Wie die Theorie der Satyre nur von der ästhetisch-vollendeten reden könne, welche jenen Unterschied, als einen durchgreifenden und wesentlichen, nicht gelten lassen kann. — Ueber das Pasquill. — Ueber den Witz und Spott, als Mittel der Veranschaulichung und ästhetischen Wirksamkeit überhaupt in der Satyre. Grenzen der sogenannten satyrischen Laune aus dem Gesichtspunkte des Aesthetischen.

Anm. 2. Ueber die äußerlichen Bedingungen einer ästhetisch-vollendeten nationalen Satyre. Vorläufige historisch-kritische Blicke auf die Literatur der didaktischen Satyre.

Digitized by Google

c. Das Spruchgedicht.

(Die gnomische Poesie.)

§. 177.

Oft begegnet der Erkenntniß eine Wahrheit, welche sich in einem Gedanken nach ihrem vollen Gehalte auffassen und darstellen läßt, wodurch die Sentenz (γνωμη, Spruch) gebildet wird. Insofern nun ein solcher Gedanke nicht abstrakt ausgesprochen wird, sondern als eine innerlich-unmittelbare Anschauung hervortritt, entsteht die poetische Sentenz, der poetische Spruch oder das Spruchgedicht (§. 173).

§. 178.

Die allgemeinsten ästhetischen Forderungen rücksichtlich des Spruchgedichts beschränken sich auf Folgendes.

1) Das Spruchgedicht muß eine Ansicht, Meinung, Wahrheit zum Inhalte haben, welche an und für sich ohne deutlich entwickelte und zu entwickelnde Verbindung mit andern Beziehungen einen gewichtigen, bedeutsamen Sinn hat.

2) Jene Ansicht, Meinung oder Wahrheit muß zu einem bestimmten Gedanken gestaltet, in ihrem abgeschlossenen Kreise entwickelt, und wiederum zu einheitlicher Gesammtvorstellung vermittelt worden seyn. Oder der einfach für sich bestehende Inhalt der Vorstellung soll zu einem besondern Gehalte geistig umgebildet erscheinen.

3) Diese geistige Gehaltgebung muß sich jedoch als eine innigst lebendige, ursprüngliche und unmittelbare darlegen, somit eben als innere Anschauung, nicht aber als das Resultat reflexiver Vermittelung. (§. 177).

Digitized by Google

4) Immer soll sich an die Gesammterscheinung eines solchen Gedankens eine ästhetische Anregung knüpfen, welche nun in der Art entweder der Veranschaulichung der inneren Bedeutsamkeit des Inhalts, oder in der originellen Andeutung wichtiger und ansprechender Beziehungen gelegen ist.

5) Das Spruchgedicht läßt sich auch aus mehrern einzelnen Spruchgedichten, welche durch irgend eine ähnliche Beziehung zusammengehalten werden, zu einer bestimmten größeren Ganzheit ausbilden; wobei das ästhetische Interesse dadurch eigenthümlich vermehrt werden kann, daß eben das leicht hindurchziehende Band die einzelnen, an sich selbstständigen Gedichte in freier Verschlingung zu einem schönen Kranze vereint.

6) Die Sprache des Spruchgedichts muß sich bei aller Kürze und Gedrungenheit doch durch natürliche Unbefangenheit und anschauliches individuelles Gepräge auszeichnen, wofern sie poetisch interessiren und nicht in den Lehrton oder gar in eitle Phraseologie ausarten soll.

Anm. Unterschied zwischen Sinngedicht oder Epigramm und Spruchgedicht. Das Sinngedicht oder Epigramm hat eigentlich generische Bedeutung, indem es jede kurze, ästhetisch-interessante Darstellung eines bedeutsamen, sinnvollen, in sich abgeschlossenen Inhalts ausdrückt. Das Sinnvolle kann nun bald lyrischer Art seyn (lyrisches Epigramm), wenn ein in sich abgeschlossenes einfaches Gefühl lebendig-bedeutsam ausgedrückt wird (welches in den meisten griechischen Epigrammen der Anthologie der Fall ist); oder es nimmt satyrischen Charakter an (satyrisches Epigramm), wenn irgend eine Lebensnichtigkeit in anschaulich-überraschender Kürze vergegenwärtiget wird; oder es klingt panegyrisch, wenn irgend eine persönliche Vorzüglichkeit auf die angedeutete Weise poetische Darstellung erhält; oder endlich es charakterisirt sich

Digitized by Google

sentenziös, in welcher Hinsicht das Sinngedicht (Epigramm) zum Spruchgedichte wird. — Nur von dem satyrischen und panegyrischen Epigramme (dem Epigramme vorzugsweise) kann als eigenthümliche Forderung aufgestellt werden, daß in demselben eine sogenannte Spitze, d. h. ein überraschender Wendepunkt, in welchem sich die ganze Darstellung gleichsam koncentrirt, vorhanden seyn müsse. (Ueber Erwartung und Aufschluß, Schürzung und Auflösung des Knotens im Epigramm). Ebenso gilt die Forderung witzig-treffender Richtung nur von den beiden genannten Arten des Epigramms. Im Uebrigen kann das Epigramm allerlei äußerliche Formen annehmen, z. B. die erzählende, paradigmatische, dialogische u. s. w.

§. 179.

Die Geschichte der didaktischen Poesie hat ihre Anfänge gleichfalls im Oriente. Die Hebräer sind auch in diesem Fache zuerst zu nennen. Das Buch Hiob dürfte wohl am zweckmäßigsten der didaktischen Poesie untergeordnet werden, obwohl es in andere Gattungen, z. B. in's Dramatische und Epische, selbst in's Lyrische hinüberstreift. Fast Gleiches ist von der prophetischen Poesie der Hebräer zu besagen. — Im Didaktischen ist die persische Literatur gleich vorzüglich, als in der Lyrik. Besonders zu nennen ist zunächst Saadi († 1291). Dessen Bostan oder Baumgarten, eine Sammlung moralisch-didaktischer Gedichte. Zum Theil sein Gulistan oder Rosengarten, eine mystisch-sittliche Dichtung in abwechselnden Formen (§. 170). — Die arabische Literatur hat im Fache der reindidaktischen Poesie nichts Bemerkenswerthes aufzuweisen. — Bei den Indern ist das Didaktische mehr oder minder in fast alle Dichtarten verwebt, kommt jedoch in selbstständiger Form nicht vor. — Griechenland's Literatur enthält auch im Fache des Didaktischen manches Treffliche. Hesiodus.

Digitized by Google

(Zeitaltar unbestimmt, vielleicht um 900 J. v. Ch.) Dessen ἔργα καὶ ἡμέραι. Ein praktisches Lehrgedicht. Auch seine Theogonie gehört hierher. Die gnomische Dichtung blühete vorzüglich im 6ten Jahrhundert v. Chr. Solon, Theognis, Phokylides und angeblich Pythagoras (goldene Sprüche) sind in dieser Hinsicht die bekanntesten Namen, unter welchen die Fragmente gnomischer Dichtungen vorzüglich auf uns gekommen sind. Vgl. Sententiosa vetustissimor. gnomicorum poetarum opp. ed. *Glandorf* cum praef. *Heynii*. Lips. 1776. Gnomici poetae graeci. ed. *Brunck*. Argentor. 1784. Edit. aucta *Schaeferi*. Lips. 1817. Auch die philosophischen Vorträge der früheren griech. Philosophen (aus dem sechsten und fünften Jahrh. v. Ch.) einiger Jonier und Eleaten, können zum Theil hierher gerechnet werden; z. B. die Fragmente des Pherecydes aus Syros, des Xenophanes und Parmenides, (vgl. Fülleborn, Beiträge zur Gesch. der Philosophie St. 1, 6 und 7. wo die Fragmente der beiden Letzten herausgegeben); des Empedokles. (Vgl. Empedocles Agrigentinus etc. Fr. G. *Sturz*. Lips. 1805.) Unter den spätern griech. Lehrdichtern verdient zunächst Erwähnung Aratus (im dritten Jahrh. v. Ch.). Seine Phainomena (übersetzt, mit Anmerk. v. J. H. Voß 1825). Ferner Nikandras (gegen die Mitte des zweiten Jahrh. v. Ch.) Theriaka und Alexipharmaka. Oppian (aus dem zweiten Jahrh. n. Ch.) Kynegetika und Halieutika. — Die eigentliche oder didaktische Satyre haben die Griechen nicht ausgebildet. Dagegen mehr die dramatische und lyrische. Euripides (Cyklope), Archilogus (seine satyrischen Jamben). Timon (Sillograph). Bemerkung verdient noch das Fragment einer Satyre auf die Weiber von Simonides. (Vgl.

Digitized by Google

Brunckii analect. Tom. II.). — Die römische Literatur hat gerade in der didaktischen Poesie den meisten nationalen Selbstwerth. Muthmaßlicher Grund. Das eigentliche Lehrgedicht wurde durch Virgil (Georgica) klassisch vollendet, nachdem bereits früher Ennius (gegen 200 J. v. Ch.) dasselbe durch Uebersetzungen aus dem Griechischen eingeführt; und Lucretius Carus (ungefähr 70 J. v. C.) durch sein berühmtes Gedicht de natura rerum (übersetzt v. Knebel. Lpz., 1821) zu bedeutender Höhe gebracht hatte. Horaz hat das Lehrgedicht in epistolographischer Form meisterhaft versucht, wie zumal seine bekannte ars poetica darthut. Ovid gehört hierher wegen seiner Kunst zu lieben (ars amandi), wegen seiner Fasti (Erklärung des römischen Kalenders). Außerdem hat man noch Fragmente von zwei Lehrgedichten desselben, nämlich «über die Mittel, die Schönheit zu erhalten» und «vom Fischfang.» Manilius (um die Zeit des Augustus). Astronomicon. Columella (im ersten Jahrh. n. Ch.). Hortus oder über den Gartenbau. (Das zehnte Buch aus seinem Werke über die Landwirthschaft). Gratius Faliskus (aus dem ersten Jahrh. n. Ch.) Kynegetikon. Das Spruchgedicht angehend, verdienen die meisten Epigramme Martial's (aus der zweiten Hälfte des ersten Jahrh. n. Ch.) hier Berücksichtigung. Desgleichen die Mimen des Publ. Syrus (aus der Zeit des Augustus). Vergl. Ueber das Sinngedicht Anthologia vetus latina epigrammatum et poematum. ed. *P. Burmannus* Amst. 1749 sqq. und *Wernsdorf*, Poetae lat. minores. Altenb. 1780. — Die didaktische Satyre fand in Rom zuerst ihr eigentliches Vaterland. Nachdem Lucilius (gegen die Mitte des zweiten Jahrh. v. Ch.) die ersten rohen Anfänge

Digitized by Google

gemacht, führte Horaz sie zu ihrer nationalen klassischen Vollendung. Spätere Versuche des Persius († 62 J. n. Ch.) und Juvenal (gegen das Ende des ersten Jahrh. n. Ch.) in der didak. Satyre verdienen rühmliche Erwähnung, obwohl sie den reinen ästhetischen Charakter derselben verleugnen. Vgl. *J. F. Casaubonus*, De satyrica Graecorum et Romanorum poesi, cum notis J. J. Rambach. *G. L. Koenig*, De satyra Romana ejusque auctoribus praecipuis. Oldenb. 1796. Flögel, Geschichte der kom. Lit. Thl. I.

Das Mittelalter war seinem Charakter nach eine Zeit unbestimmter, vielseitiger, nach Entwickelung eines bestimmten Zustandes strebender Bewegungen. Die Poesie, welche in ihren Erzeugnissen mehr oder minder das Charakteristische der Zeit in sich aufnehmen muß, stellt auch in ihrer mittelalterlichen Periode jenen herrschenden Geist dar. Hierin liegt wohl zunächst der Grund, daß und warum der Charakter der Poesie in den eigentlichen mittelalterlichen Jahrhunderten (von dem neunten bis Ende des dreizehnten Jahrh.) vorzugsweise lyrisch und episch ist. Das Didaktische tritt indeß, zumal gegen das vierzehnte Jahrh., wenn auch nicht selbstständig, doch hier und da bedeutsam hervor und gewinnt, besonders in Deutschland, mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrh. das Uebergewicht, namentlich das Satyrische. Es zeigt verschiedene Formen; hat sehr oft allegorischen Charakter und giebt sich bald in epischer, bald in dramatischer Weise. So reicht die Allegorie, welche sich später in dem niederdeutschen Gedichte Reinecke der Fuchs so bestimmt und schön ausgebildet hat, bis in's zwölfte Jahrh. hinauf, wo sie in Frankreich ihren ersten Ursprung genommen zu haben scheint. Bereits im Anfange des dreizehnten Jahrh. wurde sie von Peter

Digitized by Google

von St. Cloud unter dem Titel le renard couronné ausgearbeiteter dargestellt. Gleiche Richtung beweist zum Theil die nordfranzösische Dichtung von der Rose des Guillaume de Lorris (aus dem dreizehnten Jahrh.). Selbst Dante's Göttliche Komödie hat einen das Ganze durchziehenden satyrisch-didaktischen Ton. Außerdem nahmen kürzere lyrische Gedichte häufig satyrische Richtung an; so die in dichterischem Unwillen dahinstürmenden Sirventen. Auch in England bietet die mittelalterliche Poesie allerlei ungebildete satyrische Ergießungen in lyrischer Form. Die deutsche Poesie neigte stets zugleich dem Didaktischen zu. Daher bereits im dreizehnten Jahrh. gnomische und satyrische Gedichte entstanden, welche sich seit dem Ende desselben ungemein vermannichfaltigten. (S. unten dritte Abth.)

Was nun die eigentlich neueuropäische Nationalliteratur angeht; so bietet sie bei den meisten Völkern, wo sie Ausbildung gewann, auch im Didaktischen viel Gelungenes. In der italienischen sind zu erwähnen Berni († circ. 1536). Nationale, burleske Satyre. Alamanni († 1556). Gelehrte Satyre, besonders das eigentliche Lehrgedicht, auch Epigrammatist. (Della coltivazione). Rucellai († 1526). Lehrgedicht (le api). Arioſto († 1533). Horazische Satyren. P. Nelli (aus dem sechszehnten Jahrh.). Gelehrte Satyre. Pietro Aretino († 1566). Nationale Satyre. Salvator Roſa († 1673). Gelehrte Satyre. Menzini († 1708). Lehrgedicht und juvenal'sche Satyre. Frugoni (§. 170). Didaktische Episteln. Algarotti († 1764). Deßgleichen. Gaſp. Gozzi († 1786). Satyriker. Caſti († 1803). Allegorische Satyre. (Gli animali parlanti). — Die spanische Literatur hat im Didaktischen wenig Bedeut-

Digitized by Google

sames. Nur einige poetische Episteln und Satyren gehören hierher. Boskan und Mendoza (s. oben Lyriker §. 170) haben horazische Episteln verfaßt. In der didaktischen Satyre verdient Cervantes Erwähnung († 1616). Dessen Reise nach dem Parnaß. (Viage al Parnaso). Die Brüder Argensola (†† 1613 und 1631). Horazische Satyre. Quevedo Villegas. Satyriker und Epigrammatist. — Die portugiesische Dichtkunst ist im didaktischen Fache noch unfruchtbarer, als die spanische. Garçao (in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh.). Horazische Satyre. Saa de Miranda († 1556). Poetisch-didaktische Epistel. Fereira († 1569). Horazische Epistel.

Die französische Literatur hat im Gebiete der didaktischen Dichtkunst viel Erfreuliches geleistet. Mathurin Regnier († 1613). Satyriker. Boileau († 1711). Lehrgedicht (art poetique). Satyre. Poetisch-didaktische Epistel. Louis Racine († 1763). Lehrgedicht. (La religion). Watelet († 1786). Lehrgedicht (l'art de peindre). Bernis (§. 170). Beschreibendes Lehrgedicht und didaktische Epistel. Dulard († 1760). Lehrgedicht. (La grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature). Dorat († 1780). Lehrgedicht. (La declamation théatrale etc.). Voltaire († 1778). Lehrgedicht. (Discours en vers sur l'homme; sur la loi naturelle; le désastre de Lisbonne). Didaktische Epistel. Delille († 1813). Lehrgedicht. (Les jardins; l'homme des champs). Auch gehören Delamartine's (§. 170) Méditations poétiques zum Theil hierher. Vergleiche besonders *La Harpe* Lycée etc.

Reicher als die französische Literatur im Fache der didaktischen Poesie ist die englische. Die früheren

Digitized by Google

Versuche Chaucer's und Gower's im Didaktischen bestanden in werthlosen Allegorisirungen. Die didaktische Satyre wurde durch Wyat († 1541), durch Donne († 1631) und Hall († 1656) bestimmter und mit einem gebildeteren Tone eingeführt. In der Satyre wie im Lehrgedicht versuchten sich in der Folge ausgezeichnete Dichter. So der Graf von Rochester († 1680). Didaktische Satyre. Der Graf von Roscommon († 1684). Lehrgedicht. (Essay on translating verses). John Denham († 1668). Beschreibendes Lehrgedicht (Cooper's Hill). Waller (§. 170). Theoretisch-philosophisches Lehrgedicht. (Of divine love; of divine poesy). John Philips († 1708). Praktisches Lehrgedicht. (The Cider). Milton († 1674 s. unten Epos). Beschreibendes Lehrgedicht. (L'Allegro und il Penseroso). Prior (§. 170). Philosophisches Lehrgedicht. (Salomon, on the vanity of the world; Alma, or the progress of human soul). Dryden (§. 170). Didaktische Satyre und Epistel. John Dyer († 1758). Praktisches und beschreibendes Lehrgedicht. (The fleece. Grongar Hill). Young († 1765). Philosophisches Lehrgedicht. (The complaint or night-thoughts. Deutsche Bearbeitung von Ebert. Ferner: The last day; the power of religion u. s. w.). Dann die didaktische Satyre. (Characteristical satires). Thomson († 1748). Beschreibendes Lehrgedicht. (The seasons. Deutsch von Harries und von Rosenzweig). Pope (§. 170). Praktisches (artistisches und philosophisches), auch theoretisch-philosophisches und beschreibendes Lehrgedicht. (Essay on criticism; essay on man; moral essays; the Windsor forest). Satyre. Swift († 1745). Satyre. (In den verschiedensten Formen). Grainger († 1767). Prak-

Digitized by Google

tiſches Lehrgedicht. (The sugar cane). Armſtrong († 1779). Praktiſches Lehrgedicht. (The art of preserving health). Hill († 1749). Lehrgedicht. (The art of acting). Akenſide († 1770). Lehrgedicht. (The pleasures of imagination). Maſon (§. 170). Praktiſches Lehrgedicht. (The englisch garden). Pye. Philoſophiſch-praktiſches Lehrgedicht. (The progress of refinement). Churchill († 1768). (Perſönliche) Satyre. Sam. Johnſon (§. 170). (Schulgerechte) Satyre. Woolcot (§. 170). Satyre. Goldſmith (§. 170). Beſchreibendes Lehrgedicht. (The deserted village). James Beattie († 1803). Beſchreibendes Lehrgedicht. (The minstrel, or the progress of genius). Darwin († 1803). Praktiſches Lehrgedicht. (The botanic garden). Robert Bloomfield. Beſchreibendes Lehrgedicht. (The farmers boy). Hayley († 1820). Artiſtiſch-praktiſches Lehrgedicht. (Essay on painting; on history; on epic poetry; on sculpture). Samuel Rozers. Lehrgedicht. (Pleasures of memory. Human life.) — Thomas Campbell. Lehrgedicht. (The pleasures of hope). — Wilſon. Beſchreibendes Lehrgedicht. (The isle of Palms. The city of the Plague.)

Bei den Holländern iſt die didaktiſche Poeſie nicht ohne Glück verſucht worden, vorzüglich das eigentliche Lehrgedicht. Bemerkenswerthe Namen ſind folgende: Conſtant Huygens († 1687). Beſchreibendes Lehrgedicht. Epigramm. (Voorhout, eine didaktiſche Beſchreibung der damaligen Lebensart im Haag. Zedenprinten oder Sittengemälde. Hofwyk, eine beſchreibende Darſtellung ſeines Landguts.) Hierher gehörige Epigramme enthalten ſeine Gedichte, welche überhaupt unter dem Titel Korenbloemen erſchienen ſind. V. Vondel (§. 170). Weniger bedeutſam wegen

Digitized by Google

seines Lehrgedichts, das Altargeheimniß, als wegen seiner Satyren. Decker († 1666). Satyre. Antonides van der Goes († 1684). Beschreibendes Lehrgedicht. (Ystroom). Lucretia Wilhelmina van Merken. (Im vorigen Jahrhundert). Philosophisch-praktisches Lehrgedicht. (Nut der Tegenspoeden, oder Nutzen der Widerwärtigkeiten). Feith (§. 170). Philosophisch-praktisches Lehrgedicht. (Het Graf, das Grab u. s. w.) (De Ziekte der Geleerden, oder die Krankheit der Gelehrten. Het Buitenleben, oder das Landleben, nach Delille).

Die dänische Literatur hat im Gebiete der didaktischen Poesie wenig geliefert, was besonderer Erwähnung werth ist. Tullin, Abrahamson, Zetlitz u. A. A. Das Feld der Satyre blieb fast ganz unangebauet.

Höher steht in didaktischer Hinsicht die schwedische Literatur. So können Oxenstierna im beschreibenden Lehrgedichte (Tagesstunden und die Ernte); deßgleichen Gyllenborg (Jahrszeiten) den vorzüglicheren Dichtern des Fachs beigezählt werden. Weniger gelungene Versuche findet man in dem rein didaktischen Lehrgedichte. Der Frau von Nordenflycht betreffende Gedichte sind ohne poetisches Leben; das philosophische Lehrgedicht Thorild's, die Leidenschaften, ist meistens nur eine regellose versificirte Zusammenstellung; und Gyllenborg's artistisches Lehrgedicht über die Dichtkunst blieb an dichterischem Interesse hinter seinen Jahrszeiten weit zurück. Uebrigens gebührt auch in der Satyre diesem Dichter der erste Rang.

Ueber die didaktische Poesie der Deutschen s. unten (zweite Abtheilung).

Digitized by Google

3. Dramatische Poesie.

§. 180.

Die dramatische Poesie im weitern Sinne bezeichnet die dritte Classe der Dichtungen. Sie bezieht sich insofern auf die Handlung überhaupt, oder auf bewußte objektive Verwirklichung der Vorstellungen; und, da hierin das Leben vorzugsweise besteht, hat sie dieses nach seiner Gesammtbedeutung zum Gegenstande. Man kann daher die dramatische Poesie aus diesem Standpunkte erklären als die poetische Darstellung des Lebens in der Form der Handlung. Durch letzteres Merkmal unterscheidet sie sich von der bloßen Beschreibung und Schilderung des Lebens. (§. 161).

Anm. Ueber Bedeutung und Wesen der Handlung. — Bedingungen der Handlung. Werth derselben an und für sich und in poetischer Hinsicht. *)

§. 181.

Der allgemeine unterscheidende ästhetische Grundcharakter der dramatischen Poesie in weiterm Sinne spricht sich also vorzüglich darin aus, daß in derselben nicht die Subjektivität der Vorstellungen in ihrer Unmittelbarkeit angeschauet und idealisirt ausgedrückt wird, sondern nach ihrem Uebergange in die Aeußerlichkeit. Die dramatische Poesie stellt nun eben so wohl, als die lyrische und didaktische, Gefühle und Gedanken frei schaffend dar, allein nicht in ihrem Selbstseyn, sondern

*) Immer verdient Berücksichtigung J. J. Engel's Abhandlung über die Handlung. S. die Neue Bibl. der schönen Wiss. Bd. XVI. S. 182 ff.

Digitized by Google

insofern sie Motive, Gegenstände, Inhalt einer Handlung seyn können. Eben hierin liegt die Objektivität aller dramatischen Poesie, welche allerdings das subjektive lyrische und didaktische Moment wohl in sich aufnehmen kann, aber nie in selbstständiger Form, sondern nur als Bestandtheile der Handlung. Je reiner sich deshalb die Handlung nach ihrer objektiven Gestaltung in dramatischen Dichtungen veranschaulicht, desto höher stehen diese in Absicht auf ihren ästhetischen Werth.

Anm. Vorläufige historisch-kritische Andeutungen über den objektiven Charakter der dramatischen Poesie. Antike, moderne Dichtungen.

§. 182.

Das Leben, in der Form der Handlung angeschauet, bildet sich in der Zeit. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind die nothwendigen Kreistheile, aus denen die Zeit erwächst und, durch welche hindurchlaufend, sie Alles zur Erscheinung bringt. Die Gegenwart, welche in der Mitte liegt, wird von der Vergangenheit bedingt, während sie selbst die Zukunft bedingt. In ihr ist daher keine reine, schlechthin unabhängige Selbstständigkeit; wohl aber ist sie stets der Ausdruck der zeitlichen Bedeutung des Gegebenen, und es kommt Alles darauf an, wie dieselbe aufgefaßt und erklärt wird. Diese Auffassung und Erklärung kann natürlich nach dem zweiseitigen Verhältnisse der Gegenwart zur Vergangenheit und Zukunft nur auf zweifache Weise statt finden. Entweder nämlich wird die Gegenwart aus der Vergangenheit entwickelt und hiermit gedeutet, oder sie wird mit ihren Erscheinungen an die Zukunft geknüpft, um so durch Entwickelung des in ihr Gegebenen sie selbst lebendiger zu durchschauen. Dieser Entwickelungsgang der Zeit bedingt nun auch das menschliche Leben, inso-

Digitized by Google

fern es in Handlungen sich darlegt. Die Handlung, als Trägerin desselben, gestattet also eine zweifache Auffassung, nämlich entweder nach ihrem Hervortreten aus der Vergangenheit in die Gegenwart oder nach ihrem Entwickeln aus dieser für die Zukunft. Die dramatische Poesie im weitern Sinne, als schöpferische Darstellung der Handlung in ihrer eigenen objektiven Gestaltung, hat daher zwei Seiten, die epische und dramatische im engern Sinne; jene ist poetische Darstellung der Handlung nach ihrem Gewordenseyn, also freischöpferische, idealisirende Gestaltung des Geschichtlichen nach seiner nothwendigen Weise, diese ist poetische Darstellung der Handlung nach ihrem Werden, also freischöpferische, idealisirende Gestaltung des Geschehens in seiner Unmittelbarkeit.

a. Epische Dichtkunst.

§. 183.

Der Grundcharakter der epischen Poesie überhaupt bildet sich aus folgenden Merkmalen.

1) Die epische Poesie fordert vor Allem objektive Lebendigkeit des Handelns, also Veranschaulichung einer Handlung durch ihre eigene Form; ihr widerstrebt daher der bloß beschreibende Ausdruck derselben (§. 181). Die eigene Form der Handlung besteht aber vorzugsweise darin, daß ein Begebenheitliches nach seinem Ursprunge, seiner Entwickelung und Vollendung sich darlege. Deshalb fordert die epische Poesie stets ein Fortschreiten nach einem bestimmten Entwickelungsgange.

Digitized by Google

2) Sie darf daher nicht die Darstellung der Gefühle, welche durch Thatsachen veranlaßt werden, oder nicht die Wirkungen der Thatsachen auf das Gemüth zu ihrer eigenthümlichen Aufgabe nehmen, wie vielfach behauptet wird, sondern muß die Thatsachen als solche poetisch gestalten. Das Erstere gehört der Lyrik an und kann nur hier und da als Nebenfarbe in das epische Ganze aufgenommen werden.

3) Das Epische fordert zu seinem Grundtone stets die erzählende Darstellung, und man könnte es insofern auch poetische Erzählung im weitern Sinne des Worts nennen.

4) Die epische Poesie fordert Handlung, somit immer menschliches Leben, entweder unmittelbares, oder mittelbares, d. h. die darzustellenden Thatsachen sind entweder geradezu menschlich-bewußt gesetzt, oder doch auf menschliche Weise gesetzt oder mit dem Menschen in Beziehung stehend.

5) Die poetische Bedeutung des Epischen beruhet nun vorzüglich in der Art der freien Anschauung und idealisirenden Gestaltung der geschichtlichen Zeitform. Hierdurch unterscheidet sich die epische Poesie von der einfachen Geschichtsdarstellung oder Erzählung rein wirklicher Begebenheiten des menschlichen Lebens. Die epische Poesie beruhet daher nicht wesentlich in der Darstellung eines wirklich Geschehenen, noch auch in der reinen Erdichtung; sondern in der freien idealisirenden Veranschaulichung der Geschichte in bestimmten Erscheinungen. Hierbei kann nun wirklich Gegebenes oder völlige Erdichtung die Grundlage bilden. Das eigentlich Aesthetische, der dichterische Werth beruhet immer in der Art der ursprünglich-

Digitized by Google

lebendigen Auffassung und freien geistig-selbstständigen Darstellung.

6) Wie die Geschichte überhaupt, als auf Vergangenheit gegründet, ruhiger sich darlegt, denn das wirkliche Werden, dessen Natur die Bewegung ist; so hat die epische Poesie im Ganzen mehr Ruhe und Breite als die dramatische im engern Sinne.

7) Eben deshalb hat auch der epische Styl im Vergleich mit dem lyrischen die Eigenthümlichkeit größerer Ruhe, Umständlichkeit und Breite; so wie der epische Rhythmus gleichförmiger seyn muß als der lyrische.

§. 184.

Das Gebiet der epischen Poesie reicht so weit, als das menschliche Leben sich nach Begebenheiten geschichtlich zu gestalten geeignet ist. Freilich wird dabei vorausgesetzt werden müssen, daß gerade der einer epischen Darstellung unterliegende Stoff an und für sich poetischer Anschauung und Auffassung nicht schlechthin widerstrebe. Die epische Poesie kann übrigens so vielfach verschieden seyn, als es eigenthümliche Richtungen geschichtlicher Lebensgestaltung und mögliche eigenthümliche Anschauungsweisen derselben giebt. Es läßt sich nun aber die geschichtliche Handlung auffassen entweder in der Form bloßer einfacher Begebenheitlichkeit, also aus dem Gesichtspunkte thatsachlicher Einzelheit, oder in der Form eines bestimmten individuellen, jedoch in sich abgeschlossenen und aus mehrartigen Begebenheiten organisch zusammengebildeten Lebenskreises, also aus dem Standpunkte einer besondern totalen Lebenseinheit; oder endlich in der Form menschheitlicher Gemeinschaftlichkeit, also aus dem Standpunkte

Digitized by Google

einer allgemeinen welthistorischen Bedeutsamkeit. Hiermit ergeben sich drei Unterarten des Epischen, nämlich die poetische Erzählung, der Roman und das eigentliche Epos oder die Epopöe.

Anm. Ueber die manichfaltigen Abstufungen, Uebergänge, Annäherungen dieser drei epischen Dichtarten.

a. Die poetische Erzählung.

§. 185.

Die poetische Erzählung im weitern Sinne ist die poetische Darstellung einer Handlung, insofern sich dieselbe in der Form bloßer Begebenheitlichkeit oder geschichtlich-thatsachlicher Einzelheit anschauen und auffassen läßt. Das allgemeine Merkmal dieser Art epischer Dichtkunst liegt in ihrem Begriffe selbst angedeutet und spricht sich ganz eigentlich darin aus, daß dieselbe nicht eine Ganzheit, also eine mehrseitige Zusammenbildung von verschiedenartigen Begebenheiten und Beziehungen zu einer einheitlichen Lebensabgeschlossenheit zum Gegenstande hat, sondern nur eine einfache begebenheitliche Handlung. Hiernach müssen sich eine gewisse extensive Beschränkung, Leichtigkeit der Uebersicht, Einfachheit des Plans und unbefangene Natürlichkeit des Tons als weitere charakteristische Eigenschaften der poetischen Erzählung überhaupt ergeben. Die vorzüglichsten Formen der poetischen Erzählung sind die eigentliche poetische Erzählung (poetische Erzählung im engern Sinne), die Romanze und Ballade, die Fabel.

§. 186.

Die eigentliche poetische Erzählung. Ihre wesentliche Eigenthümlichkeit offenbart sich darin, daß

Digitized by Google

sie eine begebenheitliche Handlung zum Gegenstande hat, wobei das Interesse gerade auf dem individuellen Charakter der Begebenheit selbst beruhet, mag diese charakteristische Individualität nun von der Persönlichkeit abhängen, welche die Handlung trägt, oder von der eigenthümlichen Natur der Letztern selbst. Von dem Romane unterscheidet sie sich außer ihrer thatsachlichen Einzelheit und Beschränkung auch durch jene Art der Individualität des Interesses, indem das des Romans auf der Lebensgesammtheit, somit zugleich auf allen Verhältnissen und Beziehungen beruhet, welche als Bestandtheile jener anzusehen sind. Auch die Romanze und Ballade knüpfen sich mit ihrer ästhetischen Wirkung an Beziehungen, welche keinesweges in der Individualität der Handlung selbst gelegen oder begründet sind (§. 187). Von der eigentlichen poetischen Erzählung wird nun vorzugsweise Einfachheit des Plans, Leichtigkeit der Entwickelung, Natur- und Schmucklosigkeit der Darstellung gefordert. Episoden, lange Schilderungen und ähnliche Mittel, wodurch der Roman und besonders das Epos sich vielseitig anknüpft und ausbreitet, widerstreben dem ästhetischen Charakter der poetischen Erzählung, welche eben wegen ihrer größeren Einfachheit und Begrenzung einen rascheren Gang nehmen muß, als er dem Romane und Epos eignet.

Uebrigens kann die poetische Erzählung im engern Sinne sich in den mannichfaltigsten Gestalten bieten. Ihr Ton kann bald ernst, bald heiter, bald tragisch, bald komisch und humoristisch seyn; sie darf sich die Begebenheiten des gewöhnlichen geselligen Lebens, wie die des höheren zum Gegenstande nehmen; sie zieht das Natürliche wie Wunderbare in ihren Kreis; stellt das Religiöse wie das Profane dar, so weit nur Beides begebenheitliches Interesse gewinnen mag.

Digitized by Google

Anm. Die Novelle. Die Legende. Das Mährchen. Der Schwank. Die allegorische Erzählung. Parabel. Paramythie. Diese und andere Formen der poetischen Erzählung im engern Sinne haben keine wesentlich-eigenthümlichen Merkmale, wodurch sie besondere Dichtarten bilden könnten, sondern sind eben nur verschiedene Hauptweisen, in welchen die poetische Erzählung erscheinen kann.

§. 187.

Die Romanze und Ballade. Schon die historische Beziehung gestattet nicht, einen wesentlichen Unterschied zwischen Romanze und Ballade anzunehmen. Ohne daher den mehr oder minder zufälligen zu berücksichtigen, welchen einige Aesthetiker hier geltend machen, kann man diese Dichtart im Allgemeinen erklären als poetische Erzählung in rein lyrischer Form. Hieraus entwickeln sich ihre besondern Eigenthümlichkeiten, nämlich die größere Einfachheit, Kürze und Raschheit im Gange der Handlung, die Ausschließung aller umständlicheren Beschreibungen, das Beziehen eines größeren gemüthlichen Interesses an der Handlung, der lyrische Rhythmus und Aehnliches. Da aber die Romanze und Ballade ihrem ästhetischen Grundcharakter nach immer zur epischen Poesie gehören; so hebt sich hierin ihr wesentlicher Unterschied vom Lyrischen hervor. Es muß daher die Handlung oder das Begebenheitliche in Beziehung auf menschliche Individualität die durchgreifende Grundbeschaffenheit der Ballade bilden, und das Hauptinteresse begründen. Ferner folgt aus ihrer epischen Eigenthümlichkeit, daß der herrschende Ton mäßiger und verständlicher seyn müsse, als wenigstens bei der höheren Lyrik, und daß er sich dem Volkstone annähere; obwohl es keinesweges wesentliches Erforderniß ist,

Digitized by Google

wie oft behauptet wird, daß die Romanze und Ballade durchaus volksthümlich und schlechthin populär verständlich seyn sollen. Wenn die Färbung durch das Grauenvolle, Mystische, Halbwunderbare, überhaupt durch das Außerordentliche dieser Dichtart einen besondern ästhetischen Reiz zu geben geeignet ist; so folgt daraus gleichfalls nicht, daß sich hierin eine wesentliche Eigenschaft geltend mache. Immer aber wird als Regel aufgestellt werden können, daß der Romanze und Ballade das Sagenhafte unterliege, oder doch, daß ihr Ton den der Sage nachahme.

Anm. Ueber den Ausdruck Romanze und Ballade. Historischer Ursprung der Romanze in Beziehung auf ihre ästhetische Bedeutung. — Ueber den Unterschied zwischen lyrischer (sentimentaler) und vorzugsweise epischer Ballade. —

§. 188.

Die Fabel. Die Fabel, obwohl ihrer Richtung nach didaktisch, besitzt doch einen in sich selbstständigen epischen Charakter, welcher freilich die Eigenthümlichkeit haben soll, daß er, je angemessener er sich in seiner selbstständigen Weise darstellt, desto reiner und bestimmter irgend eine entsprechende didaktische Beziehung veranschauliche. Das Wesentliche der Fabel, wodurch sie eine besondere Art der poetischen Erzählung bildet, beruhet nun auf zwei Punkten, darauf nämlich, daß sie didaktische Rücksicht einschließt, und daß sie durch Vermenschlichung (Personifikation) bewußtloser Naturwesen diese in der Form menschlicher Individuen zu Trägern der Handlung hat und hiermit das menschlichbewußte Streben symbolisirt. Der Fabel eignen aus dem Standpunkte dieses besondern ästhetischen Charakters folgende weitere Merkmale.

Digitized by Google

1) Die Fabel darf nicht allegorisch seyn, d. h. sie darf nicht blos die Bedeutung bildlicher Veranschaulichung eines Gegenbildes haben, sondern muß gerade durch die künstlerische Vereinigung des Didaktischen mit der Handlung einen eigenen ästhetischen Selbstwerth gewinnen.

2) Die Fabel unterscheidet sich weiter noch dadurch von der Allegorie, daß sie nicht, gleich dieser, auch bewußte Wesen handelnd darstellt, sondern auf durchgängiger Personifikation des Unbewußten beruhet

3) Die Fabel darf bei der Personifikation in Absicht auf die einzuführenden der Naturwesen nicht willkührlich verfahren, sondern muß stets diejenigen wählen, welche einmal mit der zu symbolisirenden Menschenwelt in wirklich symbolischer, d. h. innerlich-natürlicher Aehnlichkeit stehen, dann einen in dieser Hinsicht bestimmten und bekannten Charakter haben, endlich entweder durch Naturumgebung oder durch Gebrauch mit dem menschlichen Leben in nähere Beziehung gekommen sind.

4) Die Fabel soll in der Personifikation treu und folgerichtig verfahren, also den Naturcharakter der personificirten Wesen in einer fraglichen Rücksicht auf das menschliche Leben rein und ungesucht auffassen, deuten, wirken lassen und festhalten.

5) Weil eben reine Naturwesen die Symbolik des menschlichen Lebens in der Fabel bilden; so ist erstes und wesentlichstes Erforderniß, daß diese in ihrer ganzen Weise nach Bewegung, Ton und Darstellung höchst natürlich, einfach, ungesucht und unbefangen sey, also in ihrem Gesammtwesen das Gepräge leichter Naivetät trage.

Anm. Ob die Thierwelt allein der für die eigentliche (sogenannte äsopische) Fabel oder den Apolog bestimmte Kreis der

Digitized by Google

Naturwesen sey und gerade hierin das Eigenthümliche derselben beruhe, wie Einige lehren, oder ob nicht der Charakter der äsopischen Fabel mehr in der ganzen Weise der Personifikation beruhe und somit auch unter Voraussetzung anderer Naturwesen sich darstellen könne. Gründe für das Letztere. — Natürlicher Grund der Fabel und ihrer treffenden didaktischen Richtung. — Weitere philosophisch-historische Bemerkungen über die jedesmalige Wahl der Naturwesen für die Fabel. Verschiedenheit nach Naturumgebung, nationaler Sitte und Gewohnheit u. s. w.

β. Der Roman.

§. 189.

Der Roman bildet die zweite Stufe in der epischen Poesie und erhebt sich einerseits über die poetische Erzählung dadurch, daß er den einfachen Kreis bloß begebenheitlicher Handlung verläßt und sich den eines abgeschlossenen Lebensganzen zur Darstellung nimmt, bleibt aber andererseits darin unter der Höhe des eigentlichen Epos stehen, daß er die welthistorischen, menschheitlich-wichtigen und allgemeinen Beziehungen in der Handlung nicht zum Ziele seiner poetischen Auffassung und Veranschaulichung setzt. Man kann ihn daher erklären als die poetische Gestaltung eines individuellen, einheitlich-bestimmten Lebens in der Form geschichtlicher Erscheinung. (§. 185).

Anm. Ueber den Ausdruck Roman. Welche historische Beziehungen knüpfen sich an den Ursprung jenes Namens, und haben damit zugleich die ästhetische Bedeutung dieser Dichtart zum Theil begründet? — Warum fällt der Roman seinem Wesen nach in das Gebiet der Poesie, obwohl ihm dem Style nach die Prosa zu eignen scheint? —

Digitized by Google

§. 190.

Die ästhetische Wesenheit des Romans beruhet in der Hauptsache auf nachfolgenden Bedingungen und Eigenschaften.

1) Der Roman fordert eine bestimmte Handlung als Grundlage und Trägerin des darzustellenden Lebensganzen, also auch eine sogenannte Geschichtsfabel, d. h. elementarische, einheitlich zusammenhängende Begebenheiten.

2) Im Roman gestaltet sich nun eben dadurch, daß die bestimmte Geschichtsfabel und die daraus entwickelte Handlung an verschiedene mehrfache Beziehungen, Nebenbegebenheiten u. s. w. geknüpft wird, ein eigenthümliches Leben, welches in jener Zusammenbildung geschichtlich dargestellt werden muß.

3) Das im Romane darzustellende Leben muß irgend einem Kreise der Wirklichkeit mit seiner Grundlage angehören; woraus aber nicht folgt, daß die Geschichtsfabel an und für sich irgendwo, wie und wann gegeben, d. h. in der That wirklich vorhanden seyn müsse. Vielmehr kann der Roman durchaus Dichtung seyn; nur soll das poetisch gestaltete Leben in irgend einer vergangenen oder gegenwärtigen Wirklichkeit wurzeln, daher seine Elemente, seinen Grundcharakter nehmen, davon idealisirte, freie Abbildung geben. Wo indeß eine rein wirkliche Lebenserscheinung für sich die bestimmte Grundlage des Romans ausmacht, da muß die Art der Auffassung, Umbildung und Wiederdarstellung dichterische Bedeutung haben.

4) Das Wichtigste beim Romane ist eben deshalb die Ausbildung der Handlung, also Erfindung, Anordnung und Ausführung. Sie muß vor Allem poetisch seyn, eine freie Auffassung der Idee eines bestimmten

Digitized by Google

Lebens, eine originelle Ergreifung seines Mittelpunkts, eine schöpferische, von bloßer Nachahmung und Wiedergebung des Wirklichen gleich entfernte Entwickelung und Organisirung des Einzelnen, also überhaupt Idealisirung einer besondern Lebenswirklichkeit (eine freie Darstellung der allgemeinen Idee in bestimmter Form des Wirklichen). In dieser Idealisirung, wie überhaupt in der geistigfreien Anordnung liegt die ästhetische Erhebung, welche der künstlerisch-gestaltete Roman zu bewirken geeignet seyn kann.

5) Es liegt in der Natur eines einheitlichen Lebensganzen, daß es sich, der Regel nach, etwas ausbreitet, oft eine Art Stillstand, eine bloße Lage darstellt, vielfache Anknüpfungen gestattet und nothwendig macht, überhaupt sich aus mehrseitigen Verhältnissen zusammenbildet. Daher eignet dem Romane im Vergleich mit der poetischen Erzählung und dem Drama im Ganzen eine gewisse Langsamkeit des Ganges (der im Besondern oft rasch seyn, oft aber auch auf sich zurückgeworfen erscheinen kann), eine gewisse Umständlichkeit, Einwebung von Episoden, Schilderungen und sonst sich bietenden, selbst didaktischen Beziehungen, eine zwar lebendig-anschauliche, dabei im Allgemeinen ruhig-gehaltene Sprache, die sich jedoch nach Maßgabe der Umstände selbst bis zur lyrischen Bewegung erheben kann.

6) Es muß nun nach dem vorhergehenden Punkte jeder Roman Verwickelung und Auflösung haben, also allerdings auch Erwartung erregen und befriedigen; allein keineswegs ist neugierige Spannung und überraschende Befriedigung der Erwartung hier als ein Vorzug oder gar als eine wesentliche Forderung anzusehen, weil in jenen Eigenschaften an und für sich gar kein rein ästhetischer Effekt gelegen ist, dieser vielmehr von der in dem Ganzen

Digitized by Google

waltenden freien Schöpfung bedingt wird. Doch kann je nach der Idee des bestimmten darzustellenden Lebens Verwickelung Auflösung bald mehr, bald weniger das ästhetische Interesse an sich knüpfen.

7) Nie darf indeß der Roman den Ton der Beschreibung und Schilderung zu seinem Grundtone nehmen, um auf diese Weise die Handlung, welche sich durch ihre eigene Gestaltung veranschaulichen soll, darzulegen; vielmehr muß die Handlung als solche die durchgreifende Vermittelung aller andern Beziehungen seyn und in ihrer Selbstdarstellung den Grundcharakter abgeben.

8) Eine vorzügliche Rücksicht bildet die Charakteristik. Zunächst fordert der Roman eine im Mittelpunkte des Ganzen stehende Hauptperson. Sie begründet die Individualität der Handlung und damit auch die des Lebens, indem die Ereignisse, welcher Art sie auch seyn mögen, in unmittelbarer oder mittelbarer Beziehung zu derselben stehen müssen. Die Entwickelung dieses Hauptcharakters muß von der Handlung bedingt werden, durch dieselbe und mit derselben geschehn. Weil indeß in keiner Lebensform der Mensch selbst durchgreifend sein Schicksal bestimmt, noch mit aller Anstrengung sich seinen Lebenskreis willkührlich nach Wunsch und Belieben bildet, sondern von allerlei fremden Einwirkungen, von vielen, seiner Macht nicht untergebenen Umständen und Begegnissen abhängt und wider Absicht und Willen fortgetrieben wird; so muß der Held des Romans, wenn auch nicht unthätig und schwach, doch rücksichtlich des Ganges der Begebenheiten und der Entwickelung des ganzen Getriebes vielfach passiv erscheinen. Es versteht sich indeß von selbst, daß diese Passivität im Uebrigen mit der größten energischen Thätigkeit verbunden seyn, daß sie auch selbst in Bezug auf die Handlung je nach der

Digitized by Google

Idee des darzustellenden Lebens in verschiedenen Graden sich offenbaren kann. Daß übrigens individuelles Leben und Gepräge, Einheit und Folgerichtigkeit sich an dem Charakter bewähren, daß er geeignet seyn müsse, in der Handlung und dem Lebensgemälde eben als Mittelpunkt zu stehen, mithin ein wirklich ästhetisches Interesse zu erwecken (welche indeß keineswegs vorzugsweise auf ihm zu beruhen braucht, sondern sich vorherrschend an die Handlung und das Leben selbst knüpfen kann), ist für sich begreiflich. — Außer der Gestaltung des Hauptcharakters verdient die Gruppirung der übrigen Charaktere in Bezug auf jenen sowohl, als auch unter sich besondere Aufmerksamkeit. Sie muß immer so gebildet werden, daß durch sie entweder das Leben und die Handlung bedeutsam bestimmt und bezeichnet wird, oder die Charaktere selbst sich näher hervorheben, oder daß in der gegenseitigen Stellung als solcher ein ästhetischer Zweck verwirklicht erscheint.

9) Ein wesentlicher Punkt im Romane ist die Motivirung. Sie muß sich einerseits von Zufälligkeit fern halten, aber auch bei aller Natürlichkeit zugleich von künstlerischer, poetischer Auffassung und Wahrheit bedingt werden; andererseits mehr subjektiv und innerlich seyn, mehr von Personen und Handlung selbst abhängen, als objektiv und äußerlich, d. h. von Momenten herrühren, welche außer dem Kreise des innern Lebensgetriebes gelegen sind. Letztere Art der Motivirung eignet mehr dem Epos.

10) Im Ganzen muß Einheit, organischer Zusammenhang und innere Nothwendigkeit herrschen; der Zufall muß, wo er sich einwirkend beweißt, nur Zufall scheinen, wie im wirklichen Leben, nie aber rein grundlos und willkührlich herantreten. Diese Gesammteinigung

Digitized by Google

aber des Verschiedenen und Gleichartigen, der Ursache und Folgen, der nothwendigen, absichtlich gesetzten und scheinbar zufälligen Begebnisse und Verhältnisse, der Charaktere unter sich und mit der Handlung muß als eine unmittelbare, lebendige, durch innere Anschauung erzeugte und von der Phantasie ausgebildete erscheinen. Dabei soll die Subjektivität des Dichters soviel möglich zurücktreten, und das Ganze aus dem Standpunkte der bestimmten Handlung selbst, also insofern objektiv, ausgeführt werden.

11) Der Roman darf sich, wie alle Dichtung, keinen äußerlichen Zweck setzen, für den sie sich als Mittel hinstellt, sondern die poetische Schöpfung eines bestimmten Lebens ist hier eigentlicher Selbstzweck. Je vollendeter und selbstständiger die Schöpfung ihrer Idee entspricht, desto angemessener werden auch alle besondern, mit der Hauptidee etwa in Verbindung zu bringenden Zwecke mittelbar verwirklichet werden. Am wenigsten darf daher dem Romane eine didaktische Aufgabe in der Weise gegeben werden, daß sie, ohne mit dem darzustellenden Leben organisch und nothwendig ursprünglich vereint zu seyn, die Art der Entwickelung und Ausführung wie ein fremdes Motiv bestimmt. Wo dieses geschieht, verliert der Roman seine selbstständige künstlerische oder poetische Bedeutung und wird eine bloße Form der didaktischen Poesie.

Anm. Ob die Liebe im Romane nothwendig den Mittelpunkt der Handlung bilden müsse. — Ueber die Wahl des Stoffs für den Roman. — Ueber den historischen Roman. Verschiedenheit der Ansichten in Betreff seiner künstlerischen Geltung. Wie die Wirklichkeit überhaupt, sobald sie nur einer ästhetischen Auffassung nicht an und für sich widerstrebt, Gegenstand der poetisch-romanhaften Behandlung werden kann, so auch

Digitized by Google

die eigentliche Geschichte. Es kommt dabei nur Alles gerade auf die echt poetische Anschauung und schöpferische Wiedergeburt an. Die Geschichte muß im Romane aufhören, für sich zu bestehen und selbstständig zu erscheinen, sie muß der Dichtung sich nicht bloß unterwerfen, sondern ganz in sie übergehen. Sobald demnach der historische Roman keine bloße durch Phantasie veranschaulichte Geschichtsdarstellung ist, sondern freie kunstgemäße Umschaffung der Geschichte in ein neues, nur seinem Grundcharakter nach durch die geschichtliche Basis bestimmtes Leben, kann demselben ästhetische Möglichkeit nicht abgesprochen werden. Wo aber Geschichte und Dichtung neben einander, jedes in seinem eigenen Kreise, stehen bleiben und sich nur äußerlich verbinden, oder wo die vorgeblich dichterische Behandlung eine bloße Phantasieverzierung in Zusammenstellung und Sprache ist; da muß aus dem Standpunkte der Aesthetik, somit der Kunst, wie aus dem der Geschichte zugleich das Verdammungsurtheil über den sogenannten historischen Roman gesprochen werden. (Historisch-kritische Beleuchtung der Ansichten mehrerer Aesthetiker von der Geltung des historischen Romans.) — Eintheilung der Romane. Sie können so verschieden seyn, als es verschiedene, in ihren Kreisen eigenthümlich bestehende Lebenseinheiten giebt. Ein allgemeines, fest bestimmendes Princip der Unterscheidung läßt sich hier nicht aufstellen. Erinnerung an die Eintheilung des Romans bei J. Paul, in den der italienischen, deutschen und niederländischen Schule. (S. dessen Vorschule der Aesthetik Th. II. S. 543. ff. §. 72. 2. Ausg.) — Der lyrische, (sentimentale) didaktische, satyrische, komische, humoristische Roman; der Ritter-Schäfer-Charakter- und Familienroman; der epische, dramatische und epistolographische. Ueber den Gebrauch dieser drei letztern Formen je nach besondern Umständen und ästhetischen Zwecken. — Etwaige ästhetische Bedeutung in jenen Unterscheidungen überhaupt; Verhältniß der einzelnen Arten zu einander. — Ueber den pädagogischen und Kinderroman. — Verwerflichkeit beider aus dem Gesichtspunkte der Kunst oder Poesie.

Digitized by Google

7. Das Epos oder die Epopöe.

§. 191.

Das Epos vorzugsweise oder die (ernsthafte) Epopöe bildet die eigentliche Höhe der epischen Dichtkunst. Was in der poetischen Erzählung als bloße begebenheitliche Handlung, im Roman als individuelle Lebenseinheit poetisch vorgeführt wird, kann dem Epos theils nur als Bestandtheil, theils als Stufe dienen, um eine Handlung zu gestalten, welche bei aller Besonderheit ihrer Form die Idee des allgemeinen Ganges menschlicher Dinge, die Großartigkeit der Bewegung der Angelegenheiten der Menschheit, überhaupt die erhabene Bedeutung der Weltgeschichte in lebendiger Entwickelung veranschaulichen soll (§. 184).

Anm. Ueber den Namen Epos und Heldengedicht. — Historisch-kritische Andeutungen über die Theorie des Epos von Aristoteles an (vergl. dessen Poetic. c. 24. seqq.) bis auf Herder (Adrastea IX.) und J. Paul (Vorschule der Aesthetik 2 Bd. §. 62. ff.)

§. 192.

Die Theorie des Epos läßt sich der Kürze und Uebersicht wegen nach folgenden Beziehungen darstellen. 1) Allgemeiner ästhetischer Grundcharakter des Epos. 2) Epische Geschichtsfabel. 3) Epische Organisirung oder künstlerische Anordnung. 4) Epische Charakteristik. 5) Epische Darstellung.

§. 193.

1) Allgemeiner ästhetischer Grundcharakter des Epos.

Daß das Epos zu seinem Gegenstande eine geschichtliche Handlung habe, folgt aus dem, was über die

Digitized by Google

Bedeutung der epischen Dichtkunst überhaupt gesagt worden ist, deren höchste Stufe es bezeichnet. Die Handlung erhebt sich indeß hier auf mehrfache Weise über den Kreis des Gewöhnlichen, des Einfach-Wirklichen und der bloßen geschichtlichen Gegebenheit zu einer eigenthümlichen Würde und Größe. Zunächst muß nun dieselbe von der Art seyn, daß sie sowohl an und für sich selbst, als auch in Beziehung auf ihre Anknüpfung an die allgemeinern nationalen und menschlichen Interessen Wichtigkeit und Bedeutung hat und hierdurch geeignet erscheint, den erhabenen Gang der weltgeschichtlichen Entwickelung in besonderer Weise zu veranschaulichen. Im Epos muß das ästhetische Interesse vorzugsweise auf der Handlung nach ihrer objektiven Haltung beruhen. Daher darf nun ferner schon eben deßhalb die epische Handlung keinen zu individuellen Charakter haben, weder in Betreff des Thatsachlichen, noch der Interessen und Richtung. Denn eine zu bestimmt ausgeprägte Individualität derselben hindert die freie Erhebung zu dem menschheitlichen Gesammtleben, beschränkt die poetische Aufnahme der Ideen einer höheren Weltregierung und Ordnung der Dinge. Daraus folgt aber nun nicht umgekehrt, daß die epische Handlung schon in ihrer Grundlage eine gewisse gleichsam unpersönliche Allgemeinheit haben dürfe oder müsse. Begebenheiten, welche ohne persönlich-individuelle Beziehungen statt finden, und von keiner ausgezeichneten Persönlichkeit auf irgend eine Weise getragen werden, sind nicht geeignet, sich als Elemente ästhetisch-vollendeter Epopöe der Dichtung zu bieten, weil ohne ein solches individuelles Grundgepräge keine lebendig-anschauliche Gestaltung der Handlung, also auch keine poetische Hineinbildung des idealen allgemeinen Ganges menschlicher

Digitized by Google

Dinge in dieselbe möglich ist. Die Weltordnung, wie sie sich in der Weltgeschichte offenbart, hängt nicht von der Absicht, dem Wollen und Bestreben des Einzelnen, überhaupt nicht von dem menschlichen Thun und Trachten ab. Daher muß in dem Epos sich das Walten einer höheren Macht, und zwar, wegen ihrer näheren Beziehung auf menschliches Leben, in der Form des Schicksals oder Verhängnisses darstellen. Ihm muß sich das einzelne willkührliche Wirken, sey es auch noch so kräftig und großartig, unterordnen. Wie eine verborgene Majestät schreitet es durch die Handlung und über den besondern Kreisen derselben dahin, nicht spottend, sondern mit dem Ausdrucke ewiger unendlicher Macht und Selbstständigkeit. Hierin liegt vorzüglich die ästhetische Würde und Erhabenheit der Epopöe begründet. Dabei erweckt nun der unverkennbare höhere Gang der Handlung das Bewußtseyn von der Unmöglichkeit seiner Durchführung mittelst menschlicher Kraft und Freiheit; und so ergiebt sich natürlich das Motiv für die sogenannte Maschinerie, d. h. für Einführung bestimmter übermenschlicher Wesen auf dem Wege der Personifikation, um so die Beglaubigung des Ungemeinen durch das Wunderbare zu vermitteln. Ohne eine auf lebendigem Glauben und bekannter Ueberlieferung beruhende und dadurch bereits zu bestimmter Charakteristik gelangte Maschinerie entspricht die Epopöe ihrem wahren Begriffe nicht. Bloße Allegorien entbehren der belebenden Kraft, während der Mangel aller Theilnahme übernatürlicher Mächte an der Entwickelung der Handlung das Epos um seine poetisch-eigenthümliche höhere Geltung bringt.

Aus der dargelegten Bedeutung der Epopöe ergiebt sich nun noch, wie dieselbe einen größeren Umfang

Digitized by Google

der Handlung fordere, wie ihr eine ernst-feierliche Langsamkeit und Breite des Ganges eigne, wie sie mannichfaltige kleine und wichtige Beziehungen aufnehme, vielseitige Anknüpfungen, Episoden u. s. w. gestatte, wie sie endlich das Individuelle und Besondere nicht zum eigentlichen Zwecke mache, sondern nur als Mittel zu künstlerisch-gehaltener Lebendigkeit, Größe und Harmonie des Ganzen gebrauche.

Anm. Historisch-kritische Erläuterungen über den Inhalt des §. — Mögliche außerwesentliche Verschiedenheiten in dem Charakter des Epos nach der Verschiedenheit der Zeiten und Nationen. Ueber das antike und moderne Epos.

§. 194.

2) Geschichtsfabel des Epos. Je wichtiger und bedeutsamer das Epos seinem Charakter nach ist, desto mehr kommt auf die Grundbeschaffenheit seines Gegenstandes an. Dieser bildet, in der Form geschichtlicher Begebenheit aufgefaßt und der epischen Ausführung untergelegt, die sogenannte Fabel des Epos, die man daher auch als die geschichtliche Grundlage der epischen Handlung betrachten kann.

Das Erste, was demnach der Epiker zu berücksichtigen hat, ist die richtige Wahl des Stoffs für die epische Fabel, in welcher Beziehung folgendes das Hauptsächlichere ist.

Der Stoff der epischen Handlung sey eine wirkliche geschichtliche Gegebenheit. Diese Forderung hat einen zweifachen Grund. Zunächst erhält die epische Handlung dadurch eine feste, der subjektiven Willkühr entnommene Grundlage, auf welcher es sich in seiner ernsten Haltung und Würde bestimmter und sicherer erheben kann. Dieser Charakter gegebener

Digitized by Google

Nothwendigkeit, und die Entfernung alles Scheins willkührlicher Gestaltung der epischen Geschichte ist um so wesentlicher, als die Bedeutung des Epos vorzugsweise in der Darstellung des nothwendigen, ewigen, von menschlicher Willkühr unabhängigen Ganges der Weltgeschichte beruhet. Andererseits gewinnt das Epos durch eine solche geschichtlich-wirkliche Fabel an typischer Bestimmtheit, welches hier deshalb von Wichtigkeit ist, weil das Epos in seinem Streben nach allgemein menschlicher Höhe und Breite leicht die jeder Dichtung nöthige individuelle Vermittelung und Lebendigkeit verliert. *)

Weil jedoch in der Epopöe die besondere Geschichte oder die gegebene geschichtliche Wirklichkeit nur die Vermittelung für die individuelle Veranschaulichung der verhängnißbedingten menschheitlichen Geschichtsentwickelung seyn soll; so ist begreiflich, daß die Dichtung das in der Besonderheit Gegebene zu idealer Allgemeinheit ausbilden, somit auch den Kreis des Gegebenen nicht nur vielseitig erweitern, sondern sich auch frei schöpferisch über ihn selbst erheben müsse. Damit dieses in der Weise geschehn könne, daß dadurch nicht der Schein subjektiver Willkühr entstehe, die epische Würde überhaupt nicht ihre Beglaubigung verliere, darf die gewählte Geschichtsfabel auf keinerlei Art die freie dichterische Auffassung und Erhebung beschränken oder hinderen.

*) Wenn J. Paul (um nur von Mehreren Einen zu nennen) der reinen Selbsterfindung der epischen Fabel den Vorzug vor der Wahl eines geschichtlich-gegebenen Stoffs einräumt; so beweiset fast Alles, was er für seine Meinung anführt, gerade die Vorzüglichkeit des Gegentheils. Vgl. dessen Vorschule der Aesthetik. Thl. 2. §. 64. S. 497. ff. 2. Ausg.

Digitized by Google

Deshalb soll dieselbe keine solche geschichtliche Wirklichkeit betreffen, welche, allseitig abgeschlossen, in klarer und anerkannter geschichtlicher Bestimmtheit vorliegt. Am zweckmäßigsten eignet sich für die epische Behandlung ein nationaler oder auch ein mehreren Völkern in seinem Grundcharakter gemeinschaftlicher Sagenkreis, der, durch Ueberlieferung ausgebildet, von der Wirklichkeit und Phantasie zugleich getragen wird. Hier kann die Magie der Dichtung in ihrer wunderbaren Kraft sich wirksam beweisen.

Endlich muß der Stoff seiner innern Natur nach eine epische Behandlung gestatten, also die Bedingungen einer großartigen Individualisirung, eine vielseitige Anknüpfungsfähigkeit, innere und äußere Bedeutsamkeit und die Elemente zu einem erhabenen Kampfe menschlich-bewußter Kraft und Freithätigkeit mit der Nothwendigkeit der Verhältnisse enthalten. Hierin beruhet das Heroische (das Heldenthum), welches in jeder vollendeten Epopöe zur Anschauung gebracht werden muß. Die Art dieses epischen Heroismus kann aber so mannichfaltig seyn, als es ungemeine menschliche Kraftäußerungen giebt, durch welche wichtige nationale oder auch menschliche Angelegenheiten zur Entscheidung geführt werden können. Daß also nicht blos das kriegerische Heldenthum epische Geltung habe, wie Einige meinen, ist ohne näheren Beweis klar.

Anm. Historisch-kritische Vergleichungen epischer Dichtungen in Betreff der Geschichtsfabel oder der Wahl des Stoffs.

§. 195.

3) Epische Organisirung. Die Geschichtsfabel ist der Stoff des Epos, in der Form geschichtlicher Begebenheit aufgefaßt. (§. 194). Das Wichtigste der

Digitized by Google

epischen Dichtung besteht nun darin, daß die einfache Geschichtsfabel zu epischer Handlung nach der oben (§. 193) dargelegten Bedeutung gestaltet werde, also in der Anordnung und Durchführung des epischen Gesammtbaus zu organischer Einheit. Folgendes verdient in dieser Hinsicht besondere Bemerkung.

Das Erste ist, daß für die Gesammthandlung derjenige Punkt aufgefaßt werde, aus welchem die verschiedenen Theile, Beziehungen und Erscheinungen ihre gemeinschaftliche Richtung auf die epischen Grundzwecke entnehmen, und in welchem sie sich wiedersammeln oder worauf sie insgesammt zurückgeführt werden können. Dieser Punkt ist gleichsam das Herz des epischen Lebens und damit die Grundbedingung aller seiner Bewegungen und Entwickelungen; in ihm liegt die episch-dichterische Einheit begründet, welche keine unbestimmte, lockere Allgemeinheit der Handlung gestattet, sondern eine in sich bestimmt abgeschlossene und nach Anfang, Mitte und Ende durch sich selbst genau bedingte Vollendung derselben fordert. Daß hierbei weder strenge Einheit des Orts noch der Zeit vorauszusetzen sey, begreift sich aus der Natur der Epopöe von selbst; doch soll darum in dieser Hinsicht keine Willkühr herrschen, vielmehr müssen Zeit und Ort insofern künstlerische Rücksicht gewinnen, als sie zur Veranschaulichung der innerlich-wesentlichen Einheit nothwendig gehören. — Diese fordert auch organisches Eingreifen der Episoden, welche in irgend einer Weise mit der Natur der Handlung verbunden seyn müssen.

Die epische Handlung soll sich, soviel möglich, äußerlich entwickeln, also, wie man zu sagen pflegt, objektiven Charakter haben (§. 193.). Daraus folgt für die künstlerische Organisirung, daß alle Verhältnisse und Beziehungen, die wichtigen wie die kleinern

Digitized by Google

und scheinbar geringfügigen, rein ausgebildet hervortreten und die äußerliche, gegenständliche Haltung befördern. Hierin ist Homer bis jetzt unerreicht und ausschließlich musterhaft geblieben.

Wesentlich verschieden von der Motivirung im Roman und Drama ist die epische. Auch hier muß die Aeußerlichkeit der Handlung berücksichtiget werden. Die Motivirung im Epos darf daher nicht überwiegend subjektiv seyn, d. h. nicht von den Leidenschaften, Gefühlen Bestrebungen, überhaupt nicht von den individuell-persönlichen Verhältnissen zunächst und vorzugsweise ausgehen, sondern muß mehr objektiv (gegenständlich-äußerlich) seyn, d. h. in Ereignissen, scheinbaren Zufällen, Einwirkungen höherer Mächte und Aehnlichem liegen, überhaupt der Kleinlichkeit und Willkühr menschlicher Absichtlichkeit entnommen bleiben.

Daß im Epos die Persönlichkeit des Dichters zurücktreten, daß sich dagegen die Handlung aus und durch sich selbst ohne subjektives Einwirken desselben zu entwickeln scheinen müsse, ist ohne weitere Erörterung begreiflich. Darum soll der Dichter in den Schilderungen, Betrachtungen und selbst lyrischen Ergießungen nicht sowohl seine Anschauungen, sein Gefühl und seine Ansicht darstellen, als die Gegenständlichkeit selbst reden, und die Gemälde sich vor den Augen des Lesers entfalten lassen; auch soll er die Personen und Begebnisse nicht selbstsprechend und bloß schildernd veranschaulichen, sondern jene lebendig einführen, diese aus der Vergangenheit in die Gegenwart entwickelnd hinstellen.

Ueberhaupt muß der Dichter sich über der Handlung halten, von einem Höhepunkte das epische Ganze überschauen und hiermit diejenige Ruhe, Gleichmäßigkeit und unbefangene Selbstständigkeit in dasselbe bringen, welche seine Würde und hohe Bedeutung fordert.

Digitized by Google

Eine eigenthümliche Rücksicht endlich heischt die Darstellung des Kampfs menschlicher Kraft und Freiheit mit dem durch die ganze Handlung hinschreitenden Verhängnisse, der höheren Nothwendigkeit des Weltlaufs, mit dem Schicksale. Jener Kampf muß so ursprünglich und wesentlich mit der Handlung verbunden seyn, daß er ganz eigentlich durch sie selbst entwickelt und veranschaulichet wird. Auch ihn soll nicht das schildernde Wort, sondern das Ereigniß, die That, durch Erzählung herangeführt, vergegenwärtigen. Doch ist zu bemerken, daß jener Gegensatz menschlich strebender Kraft und allwaltender Schicksalsmacht im Epos einen andern Charakter trägt, als in der Tragödie. Dort ist er weniger individuell-persönlich, weniger ergreifend und weniger durch die subjektive Willensbestimmung motivirt, als hier, wo das Hauptinteresse auf dessen persönlich-gehaltenen Durchführung beruhet. Wie im Epos die ganze Handlung vorzüglich von außen her bedingt und fortgetrieben wird; so ist auch das heroische Element in demselben nach seiner Offenbarung meistens von äußeren Ereignissen, Einwirkungen und Aufforderungen abhängig.

Anm. Historisch-kritische Erläuterung des Einzelnen.

§. 196.

4) Epische Charakteristik. Die allgemeinen Erfordernisse ästhetischer Charakterzeichnung werden zunächst auch bei der epischen in Anspruch genommen. Dahin gehört vor Allem dichterische Auffassung einer handelnden Persönlichkeit aus dem Standpunkte ihres Begriffs überhaupt. Hieraus entwickeln sich sogleich folgende zwei weitere Bedingungen, nämlich einmal die, daß ein aufzustellender Charakter in einer bestimmten

Digitized by Google

Art, in einem abgeschlossenen Kreise sich bewegen müsse, dann daß er auf dem Grunde dieser bestimmten Art idealisirt auftrete, daß in ihm somit die allgemeine Idee einer eigenthümlichen Charaktererscheinung vermittelst bestimmter Individualisirung gleichsam symbolisirt werde und zwar kraft freier geistiger Anschauung und schöpferischer Darstellung. Diese zweifache Bedingung einer bestimmten Individualisirung und einer idealen Geltung begründet wiederum mehrere andere. Zunächst wird erfordert die Bildung eines innern Lebenspunktes für einen bestimmten Charakter. In demselben muß dieser Begründung und Wurzel aller seiner eigenthümlichen Eigenschaften haben, aus demselben muß sich der Hauptton über Alles verbreiten, was als bezeichnendes persönliches Element angesehen werden soll, so wie dort das gemeinsame Band sich anknüpfen muß, wodurch alle Seiten zu einer Individualgestalt vereint werden.

Ferner darf ein künstlerisch-werthhaltiger Charakter sich nicht bloß äußerlich entwickeln, so daß die Entwickelung gleichsam an ihm vorübergeht, statt daß sie aus ihm hervortreten und eben damit ihn offenbaren sollte. Immer muß ein inneres Lebenselement sich selbst, also lebendig, entweder in Wort oder That darstellen. Ueberhaupt bedarf eine ästhetische Charakterdarstellung weder vieler Merkmale, noch öfterer Wiederholung bezeichnender Aeußerungen; je weniger Züge nach dem Leben solches selbstkenntlich ausdrücken, desto größer ist der Werth ästhetischer Charakteristik von dieser Seite.

Jeder ästhetisch-interessante Charakter muß in irgend einer Weise menschliche Bedeutung haben, sich also durch irgend einen bedeutsamen individuellen Lebenszug auszeichnen. Ein schlechthin schwacher oder menschlich

Digitized by Google

kraft- und saftloser Charakter ist darum, ästhetische Theilnahme zu bewirken, nicht geeignet.

Daß ein Charakter, selbst der ideal-vollkommenste, doch nach einem bestimmten Standpunkte, nach Zeit, Nationalität und andern damit unmittelbar oder mittelbar zusammenhängenden Beziehungen aufgefaßt, angeschauet und entworfen werden müsse, bedarf keiner weitern Erörterung. Insofern unterscheiden sich antikgriechische Charaktere wesentlich von den modernen; und der Dichter, welcher jene zu beleben unternimmt, muß vor Allem erst das ganze lebendige Griechenthum in sich wiedergestaltet und belebt haben.

Obwohl nun die angeführten allgemeinen Bedingungen ästhetischer Charakteristik bei jeder im Besondern zu beobachten sind, wofern Kunst- somit auch Dichtwerth in sie kommen soll; so dürfen sie doch nicht überall auf gleiche Weise berücksichtiget werden. Anders sind sie daher in der Roman- anders in der dramatischen, anders in der epischen Charakteristik zu verwirklichen. Was nun eben die Letztere betrifft; so muß dabei zuvörderst wiederum die Bedeutung des Epos vorausgesetzt werden. Ist dieses seinem Wesen nach poetische Veranschaulichung des geschichtlichen Weltlaufs oder dichterische Darstellung der Weltgeschichte mittelst bestimmter geschichtlicher Handlung; so ergiebt sich vor Allem, daß es keine solche Charakteristik gestatten könne, welche einerseits die Entwickelung der Handlung vorzugsweise bedingt, andererseits durchaus in der reinen Individualität ihren Hauptwerth hat. Vielmehr müssen die epischen Hauptcharaktere eine gewisse Allgemeinheit enthalten, d. h. sie dürfen sich nicht zu individuell nach allen einzelnen Zügen beschränkt und begrenzt darstellen, sondern müssen in ihrer Eigenthümlichkeit gleichsam als welt-

Digitized by Google

geschichtliche Persönlichkeiten erscheinen. Sie sollen mehr in der Handlung als in sich selber stehen, daher auch mehr jene als ein rein subjektives Ich abspiegeln. Dieses Gleichseyn mit dem Wesen der Handlung darf indeß nicht äußerlich-parallel erscheinen, sondern als ein organisch-innerlicher, somit nothwendiger Zusammenwuchs. Daß daher im Epos die Charaktere nicht eigentlich absichtlich motivirend auf die Handlung wirken dürfen, daß diese sie vielmehr durch ihren Gang, durch die Gewalt der Lagen und Ereignisse zur Entwickelung der Kraft veranlaßt; daß die Hauptcharaktere, die eigentlichen Helden, großartige Persönlichkeiten seyn müssen, welche mittelst ihres Strebens die Macht des Schicksals vor die Anschauung zu führen geeignet sind, diese und ähnliche Forderungen stellen sich für die epische Charakteristik fast von selbst auf.

Vielfach wird behauptet, daß im Epos wie im Roman und Drama ein Hauptcharakter als eigentlicher Held der Handlung auftreten müsse; allein diese Forderung entbehrt der ästhetischen Begründung. Denn da in der Epopöe die Handlung kein bloß individuelles Interesse haben, überhaupt keine vorzugsweise individuelle Richtung nehmen darf; so brauchen sich in ihr auch weder Gang noch alle andern Beziehungen in einer Persönlichkeit zu vereinigen und von ihr tragen zu lassen. Weshalb denn mehrere vorzügliche Charaktere oft die epische Größe, Würde und ideal-allgemeine Bedeutung und Haltung ungemein wirksam zu vermitteln im Stande sind, wie solches besonders die homerische Ilias darthut. Andererseits kann aber auch eine Hauptperson, wofern sie in ihrer Art die ideal-allgemeinen Rücksichten möglichst allseitig vereinigt, in der epischen Handlung das Heldenthum vorzugsweise an sich darstellen, wie in

Digitized by Google

Klopstock's Messiade. — Auch brauchen die epischen Hauptcharaktere nicht sittlich-ideal zu seyn; es genügt, wenn sie durch persönliche Würde, durch einen ungemeinen Grad von Seelenstärke, Muth und Thatkraft sich auszeichnen.

Das Epos verlangt wegen seines Umfangs und seiner Vielseitigkeit eine große Zahl von Personen, welche indeß insgesammt mehr oder minder epische Bedeutung haben, d. h. zum vollendeten Ausbaue der Handlung nach ihrer ganzen Breite gehören müssen. Eben hierin liegt auch der Grund, warum alle Charaktere, welche im Epos erscheinen, gleich den übrigen Verhältnissen gegenständlich (objektiv) hervorgebildet seyn sollten. Daß sie übrigens außer dieser ihrer gegenständlichen Aeußerlichkeit zu einander in gehörige Abstufung gesetzt werden, daß sie höchst möglich verschieden seyn, durch mannichfaltige Begegnung, Kontrast und Gruppirung künstlerische Weisheit verrathen müssen, ergiebt sich gleichfalls vorzüglich aus der dem Epos eignenden Vielseitigkeit und umfassenden Größe.

Anm. Ueber vollkommene Charaktere in Beziehung auf das Epos. — Ueber die epische Behandlung geschichtlich gegebener Charaktere. — Historisch-kritische Bemerkungen und Vergleichungen. Die homer'schen Charaktere, die virgil'schen, tasso'schen, milton'schen, klopstock'schen. —

§. 197.

5) Epische Darstellung. Sie besteht in der äußerlichen Hervorbildung der epischen Handlung mittelst der Sprache. Auch hier giebt die innere eigenthümliche Wesenheit der Epopöe Regel und Maß. Die Großartigkeit, der erhabene Gang, der würdevolle Ernst einerseits, die Gegenständlichkeit (Objektivität) und gehaltene Breite

Digitized by Google

der Handlung andererseits sollen zunächst und vorzüglich durch die Darstellung zu reiner, klarer Anschauung gebracht werden. Der epische Gesammtvortrag muß daher seinestheils jenen Charakter annehmen. Zunächst fordert er nun einen ruhigen, besonnenen Schritt in der Entwickelung, welche gleich fern von lyrischer Lebendigkeit, wie dramatischer Raschheit seyn muß. Der Ausdruck soll großartig und erhaben seyn sowohl in Absicht auf Verbindung der Wörter und Sätze als auch in Absicht auf die Veranschaulichung, besonders die bildliche. Diese sey natürlich-ungezwungen, dabei aber meistens aus dem Gebiete erhabener Natur- und Lebenskreise genommen. Die Veranschaulichung soll sich theils in treffenden und bezeichnenden Beiwörtern, theils in kühnen Wendungen, theils in entsprechenden Gleichnissen ihre Hilfsmittel suchen. In dieser Beziehung muß jedoch die epische Stylisirung besonders darauf sehen, daß der Ausdruck nicht zu sinnlich üppig werde, in Schwulst und nichtssagendes Pathos ausarte oder den Ernst und die Würde verletze.

Die Grund- und Hauptform epischer Darstellung ist die erzählende. Doch kann sehr oft die dramatisch-dialogische eintreten, freilich nur als untergeordnetes Element des stylistischen Gesammtbaues. Daher kann denn auch die feierliche, ruhige Langsamkeit des Grundtons in solchen Scenen, welche dramatische Behandlung gestatten oder ästhetisch fordern, in die Raschheit dramatischer Bewegung übergehen.

Der epische Rhythmus wird seinerseits von der innern Haltung der epischen Handlung bedingt. Er muß daher die ruhig gehaltene Bewegung mit der Fähigkeit, die Vielseitigkeit der Beziehungen auszudrücken, verbinden, also die Eigenschaft der Gleichförmigkeit und

Digitized by Google

plastischen Vielseitigkeit zugleich in sich vereinigen. Nur der Hexameter ist insofern wahrhaft epische Versart. Wo er der Natur einer Sprache nach unmöglich ist, muß ihn eine Versart ersetzen, die ihm am nächsten kommen kann.

Anm. Historisch-kritische Andeutungen und Vergleichungen rücksichtlich der epischen Darstellung. Homer, Virgil, Tasso, Milton, Klopstock. — Bemerkungen über den epischen Rhythmus und dessen Verschiedenheit nach der Verschiedenheit der Sprachen und nationalen Auffassungsweisen. — Ueber gewisse eigenthümliche äußerliche Formbestimmungen des Epos. Ankündigung des Inhalts; Anrufung irgend eines höheren Wesens (die Invokation); die Abtheilung in Gesänge oder Rhapsodien. — Ueber die gewöhnlichen Fehler des Epos. —

§. 198.

Obwohl nur das ernste Epos oder das Epos vorzugsweise bei obiger Theorie Gegenstand der Betrachtung war und daher, streng genommen, nur in Gemäßheit derselben kritisch gewürdiget werden kann; so ist doch möglich, daß die dichterische Auffassung und Anschauung jene rein epische Weise und Form mit einem an sich unepischen Inhalte auf die Art organisch verbindet, daß eine Schöpfung entsteht, welche gerade durch die Eigenthümlichkeit dieser Verbindung ein eigenthümliches ästhetisches oder Kunstinteresse gewährt. Wo dieses durch wirklich dichterisch-originelle Kraft geschieht, bilden sich verschiedene, man könnte sagen, poetische Abarten des Epos, worunter das sogenannte romantische (im engern Sinne) und das komische die wesentlichsten sind. Jenes hat seine Eigenthümlichkeit darin, daß Begebenheiten abentheuerlicher und wunderbarer Art auf dem Grunde des sogenannten Ritterthums aus dem Stand-

Digitized by Google

punkte bloßer Phantasieanschauung aufgefaßt und verbunden dargestellt werden. Es ist daher gleichsam episch-dichterische Darstellung des mittelalterlichen dichterischen Zeitgeistes oder der mittelalterlichen dichterischen Anschauungsweise.

Aus dieser allgemein ausgesprochenen Bedeutung des romantischen Epos ergeben sich dessen besondere ästhetische Bedingungen von selbst, namentlich der Mangel an welthistorischer Bedeutung, an ernster, würdevoller Haltung, an ruhiger, besonnener Bewegung, an geschichtlicher Bestimmtheit und Beglaubigung, dagegen größere Mischung verschiedenartiger Elemente, vielseitige, nur locker zur Einheit verbundene Abschweifungen, Unbestimmtheit des Tones, welcher weder rein episch noch rein lyrisch ist, Erhebung der Handlung bis an die äußersten Grenzen poetischer Wahrscheinlichkeit, Vielseitigkeit und höchste Lebendigkeit in der Farbengebung, welche, voll und keck, in überraschenden Uebergängen ohne festgehaltene Zeichnung den reinen Effekt des Kolorits anstrebt. Liebe, Religion, Ritterthum, Philosophie und Dogmatik, tiefstes Gefühl und bis an die Grenzen der Frivolität streifende Freiheit des Leichtsinns werden durch den kühnen Pinsel einer die Wirklichkeit überfliegenden Phantasie zu einem Gemälde vermittelt. Leichte und vielseitige Gewandtheit in der Benutzung sinnlich-bildlicher stylistischer Veranschaulichungsmittel, Lebendigkeit des Witzes, Geschicklichkeit in der Wahl und Verbindung malerischer, tönender Wörter, gefällige Leichtigkeit und schöne Nachlässigkeit in der Handhabung des Rhythmus — diese und ähnliche Merkmale bilden, zu irgend einer, wenn gleich lockern, Einheit organisch verbunden, den ästhetischen Charakter des romantischen Epos, welches indeß je nach der poetischen Grundanschauung und nach der Mischung

Digitized by Google

aller genannten Elemente und Eigenschaften verschiedene Weisen annimmt.

Das komische Epos ist die dichterische Auffassung und Darstellung des Lächerlichen und Scherzhaften in der Form der eigentlichen Epopöe. Seine ästhetische Grund-eigenthümlichkeit hebt sich besonders darin hervor, daß eine komische Durchführung irgend eines lächerlichen oder scherzhaften Thema's in epischer Entwickelung statt findet, hiermit eine einheitliche Verbindung ernster Form und scherzhaften Inhalts zu einem komischen Ganzen erzeugt wird. Auch das komische Epos hat wiederum mehrfache Weisen, je nach der Auffassung des Lächerlichen und Scherzes, welche bald rein selbstständig, also rein komisch ist, bald mehr satyrisch und humoristisch seyn, sich bald als Parodie, bald als Travestie charakterisiren kann.

Anm. 1. Historisch-kritische Beleuchtung der ästhetischen Eigenthümlichkeit und möglichen Geltung des romantischen und komischen Epos mit vorläufiger Beziehung auf die bekanntesten Werke in diesen Fächern. Ariost (Orlando furioso), Spencer (The Fairy-Queen.) Wieland (Oberon.) — Die homerische (?) Batrachomyomachie, Tassoni (der geraubte Wassereimer) Boileau (le lutrin) Voltaire (la pucelle d'Orleans) Butler (Hudibras) Pope (Rape of the Lock) Zachariä (mehrere Versuche im Fache der komischen Epopöe) von Thümmel (Wilhelmine.)

Anm. 2. Ueber den Unterschied zwischen dem rein antiken, Epos und dem modernen oder romantischen in der weitern Bedeutung (wie z. B. Tasso's befreites Jerusalem ist). —

§. 199.

Geschichtlicher Ueberblick der epischen Poesie überhaupt.

Abgesehen davon, ob der lyrischen oder epischen Poesie der Ruhm höheren Alterthums gebühre (§. 170),

Digitized by Google

muß anerkannt werden, daß die Letztere sich im Allgemeinen sehr früh, viel früher als die dramatische entwickelte und ausbildete. Freilich kommt in dieser Hinsicht in Betracht, ob ein Volk sich früh und im Anfange seiner nationalen Aufstellung durch Thaten, wichtige Schicksale, überhaupt durch heroische Begebnisse merkwürdig machte oder nicht, ob sich bei ihm in Beziehung auf ein solches heroisches Bewegen nationale Sagen gestalteten, ob es an und für sich dichterische Anschauungs- Auffassungs- und Darstellungsgabe besaß und Aehnliches.

Die Geschichte der epischen Poesie beginnt im Oriente, wofern man den hierher gehörigen Erzeugnissen der indischen Literatur ihr vorgebliches hohe Alterthum zugestehen will. Aus dieser verdienen zunächst die großen Gedichte Ramayuna (von Valmiki), Mahabharata (von Vyasa), Sisupala-Badha (von Magha) Erwähnung. Alle drei Dichtungen haben, wie es scheint, eine national-geschichtliche Grundlage, mit welcher sich das religiös-mythische Moment innigst verwebte. — Außerdem gehören hierher die Fabeln (zugleich Erzählungen) des Bilpai oder Bidpai, so wie die Hitopadesa des Brahminen Vischnu-Sarma, welche als Quelle jener anzusehen ist. (In der Folge arabisch umgearbeitet.) S. *Langlès*, Fables et contes Indiens. Par. 1790. Vergl. über die indische Literatur, besonders über die epische Fr. Schlegel, Ueber Sprache und Weisheit der Inder. Heidelberg. 1808. A. W. Schlegel, Indische Bibliothek. Bonn 1820 ff. Mehrere Episoden aus den beiden ersten großen Epopöen sind theils englisch, theils deutsch, theils lateinisch bekannt gemacht worden, z. B. von Ch. Wilkins, Fz. Bopp, Bruchstücke von den beiden

Digitized by Google

Schlegel. Im Allgemeinen s. man Asiatic Researches. London 1799 seqq. — In der hebräischen Literatur findet sich keine eigentlich epische Dichtung, wofern man nicht die mosaischen Schriften ihrem Gesammtcharakter nach für episch-dichterische mit historischer Grundlage halten will. Ebenso verhält es sich mit andern historischen Schriften, z. B. dem Buche der Richter. — Die Perser sind auch im epischen Fache mit Auszeichnung zu nennen. Doch fallen die betreffenden Erzeugnisse ihrer Dichtkunst in die Zeiten nach Christus. Zunächst ist das eigentliche Epos Shah-Nameh des Dichters Ferdussi († 1030) zu erwähnen. Vergl. die bereits oben bei der lyrischen und didaktischen Poesie angeführten Schriften. (§. 170). Außerdem *G. Er. Hagemann*, Monumenti Persepolitani a Ferdusio, poeta Persarum heroico, illustratio. Gotting. 1801. Desgleich Fried. Schlegel's Europa. Bd. II. Heft 2. Die Fabel und moralische Erzählung angehend, sind zu erwähnen Dihami (Fabulist) und Saadi (theils als Fabulist, theils und vorzüglich als Verfasser moralischer Erzählungen. Beiderlei Dichtungen findet man in dessen bereits oben §. 170 angeführten Baum- und Rosengarten). — Die Araber haben sich vorzüglich im Fache der poetischen Erzählung und Fabel berühmt gemacht. Als Fabulist ist Lokman anzuführen (der arabische Äesop). Die poetische Erzählung erscheint in der arabischen Literatur fast durchgängig in der Form des Mährchens. Von der frühesten Zeit an kann man die Spuren dieser Dichtart dort verfolgen. Am berühmtesten ist die arabische Mährchensammlung «Tausend und eine Nacht» geworden. (Französ. Uebersetzung von Galland.) Die Nouveaux contes Arabes, suivis de mélanges de littérature orientale.

Digitized by Google

Paris 1787. Arabisch in der Historia decem Vezirorum etc. ed. *Gust. Knös.* Gotting. 1807. Viele Erzählungen der Art wurden durch die Kreuzfahrer nach Europa herübergebracht und sind in vielen französischen Fabliaux und Contes wiedergegeben. Uebrigens ist bei den Arabern auch der Roman nicht unberücksichtiget geblieben. Bekannt geworden ist in diesem Gebiete Haviri († 1124) durch seine Mekamat oder Sitzungen, Consessus, eine Art Gil-Blas. Auch hat sich Tofail (um die Mitte des zwölften Jahrh. n. Ch.) durch den philosophischen Roman «der Naturmensch» bekannt gemacht. (Deutsche Uebersetzung v. J. G. Eichhorn. 1783.).

In der europäischen Literatur beginnt auch die Geschichte der epischen Dichtkunst mit den Griechen. (Etwaige Ursachen der frühen Ausbildung dieser Dichtart, besonders der eigentlichen Epopöe in diesem Volke). An der Spitze steht Homer (Zeitalter ungewiß; vielleicht um 900 Jahre v. Chr.). Ilias und Odyssee. Jene ist eigentlich klassisch-vollendete Epopöe im Sinne der oben ausgeführten Theorie. Charakter der Odyssee. — (Wolf und Voß). Die Batrachomyomachie. Ist sie ein homerisches Gedicht? Ueber die cyklischen Dichter. — Erinnerung an einige verloren gegangene epische Gedichte der Griechen (des Panyasis Herakleia, des Antimachos Thebaide). Die Epopöen späterer Dichter aus der Zeit der Alexandriner haben im Allgemeinen wenig ästhetischen Werth. So des Apollonius Rhodius (ungefähr 200 J. v. Ch.). Argonautica. Das epische Gedicht des Koluthus vom Raube der Helena fällt schon tief in die christliche Zeitrechnung (vielleicht in's sechste Jahrh.). — Zur poetischen Erzählung können einige Darstellungen des Lucian (aus dem zweiten Jahrh. n.

Digitized by Google

Ch.) gerechnet werden. Dessen imagines u. verae historiae. Uebrigens nahm die epische Dichtung der Griechen n. Christus einen eigenthümlichen, dem altklassischen Geiste fremden, Charakter an. Man kann ihn im Allgemeinen als romanhaft bezeichnen. In der Literaturgeschichte sind die betreffenden Dichter unter dem Namen Erotiker bekannt geworden. Zunächst gehört wahrscheinlich hierher die poetische Erzählung «Hero und Leander» welche gewöhnlich dem uralten, vermuthlich fabelhaften Musäus beigelegt wird. Sonst sind in dieser Hinsicht besonders zu erwähnen: Heliodor (ein christl. Bischof zu Tricene in Thessalien, gegen Ende des vierten Jahrh.). Seine Aethiopica handeln in zehn Büchern von der Liebe des Theagenes und der Chariklea. Achilles Tatius (vielleicht aus dem dritten oder vierten Jahrh.). Von der Liebe Clitophon's und Leucippe's. So mehrere Andere, namentlich Eustathius (der berühmte Kommentator des Homer im zwölften Jahrh.). Ihm wird die Liebesgeschichte des Ismenias und der Ismene beigelegt. Die Erotiker schrieben in Prosa. — In der Fabel glänzte bei den Griechen Aesop (vielleicht um 550 J. v. Chr.). Die ähnlichen späteren Versuche von Aphthonius und Babrias ermangeln der ästhetischen Musterhaftigkeit. Vgl. *Gellert*, Dissertatio de poesi Apologorum eorumque scriptt. Lips. 1744. und Jakobs, Abhandlung über die griechischen Fabulisten in den Nachträgen zu Sulzer. Bd. V. St. 2.

Die Römer haben Ausgezeichnetes in der epischen Dichtkunst aufzuweisen, doch fehlt der eigentlichen Epopöe die nationale Selbstständigkeit; zu sichtbare Nachahmung der griechischen Muster beschränkt den reinen ästhetischen Werth derselben. Die ersten literarischen Anfänge der epischen Dichtkunst bei den Römern sind meistens

Digitized by Google

nur versificirte Geschichts-Erzählungen. Eine solche Darstellung der römischen Geschichte lieferte bereits Livius Andronikus (um das Jahr 230 v. Ch.) auch übersetzte er die Odyssee aus dem Griechischen. Sein Zeitgenosse En. Nävius schrieb ein Gedicht über den ersten punischen Krieg, wovon noch Fragmente übrig sind. Etwas später, doch zum Theil noch in demselben Jahrhunderte, verfaßte G. Ennius römische Annalen, ein Gedicht in achtzehn Büchern, desgleichen eine Art Epos, Scipio, genannt. Auch Attius aus dem zweiten Jahrh. v. Ch. schrieb versificirte Jahrbücher der römischen Geschichte. Ein Jahrhundert später kam Catull durch seine kleinere epische Dichtung Epithalamium Peleos et Thetidos dem poetischen Epos näher, welches in seiner ernsten Größe und klassischen Bedeutung von Virgil in der Aeneide versucht wurde. Demselben wird auch zugeschrieben das Gedicht Culex, eine Art komisches Epos; ferner die poetische Erzählung Ciris. Im eigentlichen Epos versuchten sich noch Lukan (aus dem ersten Jahrh. n. Ch.). Pharsalia. Silius Italikus († um das Jahr 100 n. Ch.). Gedicht vom zweiten punischen Kriege. Des Val. Flakkus Argonautenzug ist eine Nachahmung des gleichnamigen griechischen Gedichts von Apollonius Rhodius. Statius (in der zweiten Hälfte des ersten Jahrh.). Thebaide und die unvollendete Achilleis. Claudian (im Anfange des fünften Jahrh. n. Ch.). Kleinere epische Gedichte wie z. B. die Gigantomachie und der Raub der Proserpina. — Im Fache der poetischen Erzählung übertrifft die römische Literatur die griechische. Außer den dem Virgil beigelegten oben erwähnten Erzählungen verdienen vor Allem die Metamorphosen Ovid's

Digitized by Google

(§. 170) rühmlichste Erwähnung. Später schrieb Apulejus (in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrh. n. Ch.) seinen goldenen Esel, mehr Roman als einfache poetische Erzählung. — Auch die Fabel blieb bei den Römern nicht unbeachtet. Phädrus (zur Zeit des August) war darin ein glücklicher Nachahmer oder Umarbeiter der äsopischen Apologen. Fl. Avianus (in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrh.) lieferte gleichfalls nur eine ähnliche Umarbeitung.

Die neuere europäische Literatur ist ungemein reich in allen Fächern der epischen Dichtkunst. Die mittelalterliche Poesie vorzüglich im zwölften und dreizehnten Jahrh. bietet eben so große Mannichfaltigkeit in dieser wie in der lyrischen Art. Eigentliche Epopöen, Romane, Erzählungen, Romanzen und Balladen bilden den größeren Theil der poetischen Literatur dieser Periode Der Grund muß in dem Charakter jener Zeit, in welcher sich das Heroische mit dem Gemüthlichen, der Wunderglaube mit der Thatenlust so innig verband, gesucht werden. Sowie sich in jener Periode das neue Europa nach seinem Gesammtcharakter im Gegensatze mit dem antiken allererst entwickelte, die Völker in Sitten und Sprachen noch nicht zur nationalen Besonderheit ausgebildet waren, sondern sich noch gegenseitig vermischten und in Ansichten, Glauben, Unternehmungen mehr oder minder gemeinschaftliche Richtung hatten; so waren auch die Sagen, aus denen die damaligen epischen Dichtungen hervorgingen, vielartig gemischt und ziemlich gemeinschaftlich. Man kann mehrere Kreise in dem wahrhaft so zu nennenden Sagengewirre jener neueuropäischen heroischen Vorzeit näher hervorheben und bezeichnen. So den des Königs Artus und der Tafelrunde, welchem sich der vom heil. Graal anschließt;

Digitized by Google

den normannischen, welcher sich jedoch innigst mit dem Ersteren so wie mit fast allen andern verpflochten hat; dann den Carls des Großen und seiner Paladine, worin jener Kaiser in allerlei romantisch-heroischen Beziehungen zu den Sarazenen oder Arabern erscheint (Turpin's Chronik über das Leben Carls des Großen); weiter einen antik-romantisirten, der sich aus der romantischen Auffassung des trojanischen und thebanischen Krieges, und besonders der Thaten und des Lebens Alexanders des Großen bildete; endlich einen eigentlich deutschen, den vorzüglich mehrere die Völkerwanderung betreffende Sagen gestalteten. Daß außerdem die Kreuzzüge und die damit zusammenhängenden Begebenheiten, die geistlichen und weltlichen Geschichten des zehnten, eilften, zwölften und dreizehnten Jahrhunderts eigenthümlichen Stoff zu vielfachen epischen Dichtungen (besonders zu poetischen Erzählungen, Balladen und Romanen) gegeben haben, begreift sich von selbst. Vom Anfange des zwölften Jahrh. bis zum Anfange des vierzehnten wurde nun das ganze Gebiet epischer Dichtung nach jenen Grundlagen auf die mannichfaltigste und oft wunderlichste Weise angebauet und bereichert. Die eigentlichen Provenzalen lieferten Mehreres in der Form der Novelle, auch größere epische Dichtungen; der Ritterroman, die Fabliaux und Contes blüheten besonders in Nordfrankreich, wo zumal der normannische Rittergeist dieselben veranlaßte. In Spanien bildete sich besonders die Romanze, eben so in England, wo auch die historisch-poetische Erzählung im engern Sinne (Histoire des Bretons) Eingang fand. Italien schloß sich an die Provenzalen an. Deutschland bietet ein reiches Feld in fast allen Arten epischer Dichtungen. (S. unten dritte

Digitized by Google

Abtheil.). Vergl. über diese Periode *Simonde de Sismondi*, De la litérature du midi de l'Europe. Paris, 1813 seqq. *C. de Tressan*, Corps d'extraits des Romans de chevalerie. Par. 1782. Bibliothèque universelle des romans. Par. 1775 seqq, *M. le Grand*, Fabliaux ou contes du 12. et du 13. siècle. Paris 1779. (Nouvelle édit.) Deutsch von Lüttenmüller. Halle, 1795 ff. *Percy*, Reliquies of ancient Engl. Poetry. Dritter Band. — Eichhorn, Allgem. Geschichte der Cultur und Literatur des neueren Europa. Göttingen, 1796 ff. Bd. I. S. 70 ff. — Außerdem mehrere der oben angeführten allgem. literaturgeschichtl. Werke z. B. von Eichhorn und Wachler.

Die eigentliche epische Nationalpoesie begann in Italien mit Dante Alighieri († 1321). Seine Divina Commedia gehört ihrem ästhetischen Grundcharakter nach hierher. (Deutsch von Kannegießer und Streckfuß). Boccacio († 1375). Novellist. Il Decamerone. Sacchetti († 1400). Novellist. Luigi Pulci († 1487). Romantisches Epos. Il Morgante maggiore. Bojardo († 1494). Romantisches Epos. L'Orlando inamorato. Umgearbeitet (rifatto) von Berni. Luigi Arioste († 1533). Romantisches Epos. L'Orlando furioso. (Deutsch von Gries und Streckfuß). Bandello (um die Mitte des sechszehnten Jahrh.). Novellist. Trissino († 1550). Ernstes Epos. Italia liberata da' Goti. Bernardo Tasso († 1569). Romantisches Epos. L'Amadigi. (Nach dem Spanischen). Il Floridante. (Unvollendet.) Torquato Tasso († 1595). Ernstes Epos. Das befreite Jerusalem. Gierusalemme liberata. (Deutsch prosaisch von Heinse, metrisch von Manso, Gries, Streckfuß u. A.) Marino († 1625). L'Adone, und La strage degli Innocenti.

Digitized by Google

Tassoni († 1635). Komische Epopöe. La secchia rapita. Fortinguerra († 1735). Romantisches Epos. Il Ricciardetto. — Casti († 1803). Novelle galanti. — Als Fabulist verdient Baldi († 1617) Erwähnung.

In der spanischen Literatur hat nicht sowohl das ernsthafte Epos, als vielmehr die geringern epischen Dichtarten ästhetische Bedeutung gewonnen. Die Romanze und eigentliche poetische Erzählung wurde mit vielem Glücke versucht, eben so der Roman. Das einzige die Bedeutung und Größe der Epopöe anstrebende, aber bloß historische Gedicht ist die Auracana von Alonzo de Ercilla († gegen 1600). — Schon früher schrieben Boskan (§. 170) seine Octava rima. Mendoza (§. 170) seinen Roman Lazarillo, Aleman (gegen 1600), als Seitenstück zum Lazarillo den Guzman. Montemayor (§. 170) den Schäferroman. Diana. Cervantes († 1616). Novellen und Romane. (Galatea. Don Quichote. Letzterer deutsch von Bertuch, Tieck und Soltau). — Hidalgo (im Anfange des siebenzehnten Jahrh.). Erzählungen. Montalvan (in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrh.). Novellen. Quevedo (§. 179). Roman. Gran Tacano. — Als Fabulist verdient Thomas de Yriarte († 1794) rühmliche Erwähnung.

Im eigentlichen Epos übertrifft die portugiesische Literatur die spanische. Camoens († 1579) hat in seiner Lusiade mit vielem Ruhme nach dem epischen Preise gerungen. (Deutsch von Heise und gemeinschaftlich von Kuhn und Winkler). Die übrigen Versuche im Gebiete eigentlicher Epopöe sind ohne Werth. Im Fache des Romans blühete in Portugal eine Zeitlang vorzugsweise der Schäferroman. Erwähnung verdient desfalls Rodriguez Lobo (gegen 1600). Die

Digitized by Google

portugiesische Romanliteratur hat sich kaum über diese Gattung erhoben und überhaupt wenig Bedeutsames geliefert.

Die französische Nation zählt in allen Fächern der epischen Poesie berühmte Dichternamen. Zunächst begegnet man der poetischen Erzählung, besonders der allegorischen und komischen, und dem Romane. Marot (§. 170). Komische Erzählung. St. Gelais (§. 170). Komische Erzählung. Fr. Rabelais († 1553). Satyrisch-allegorischer Roman. La vie du grand Gargantua, père de Pantagruel. Jean Passerat († 1602). Naive Erzählung. *D'Urfé* († 1625). Roman. L'Astrée. Calprenede († 1663). Heroische Romane. Magdelene de Scudery († 1701). Heroische Romane in großer Zahl. Boileau (§. 179). Komische Epopöe. Le lutrin. Scarron († 1660). Novelle. Roman. Roman comique. Frau v. Lafayette († 1693). Novelle. Roman. Zaide. Princesse de Cleve. Lafontaine († 1695). Fabulist und Erzähler im naiven Fache. Vergier († 1720). Poetische Erzählung. Segrais († 1701). Romanist. Fenelon († 1715). Epos. Telemaque. (Deutsch von Feder. Würzb. 1811). De la Motte († 1731). Fabulist. Senece († 1737). Novellist. Grecourt († 1743). Komische Erzählung. J. B. Rousseau (§. 170). Allegorische Erzählung. Le Sage († 1747). Urheber des bessern Romans in Frankreich. Gilblas de Santillane. Le diable boiteux. Le Bachelier de Salamanque und mehrere andere. Madame de Graffigny († 1758). Roman. Lettres Peruviennes. Montesquieu († 1755). Roman. Lettres Persannes. Marivaux († 1763). Roman. Marianne. Le paysan parvenu. Prevot d'Exilles († 1763). Roman. Histoire de Cleveland. Mémoires

Digitized by Google

d'un homme de qualités, qui s'est retiré du monde. Le Doyen de Killerine u. ſ. w. Crebillon der Jüngere († 1777). Roman. Le Sopha. Les égarements du coeur et de l'esprit u. ſ. w. Duclos († 1772). Roman. Histoire de Madame de Luz u. ſ. w. Colardeau († 1776). Ernſthafte poet. Erzählung. Le temple de Gnide. Les hommes de Promethée. Aubert. Fabel. Erzählung. Psyché. Piron († 1773). Kom. Erzählung. Greſſet († 1777). Komiſche Epopöe. Vert-Vert. Voltaire (§. 170). Ernſthafte Epopöe. La Henriade. Komiſche Epopöe. La pucelle d'Orléans. Poetiſche Erzählung. Contes. Roman. Candide, ou l'Optimisme. Zadig. L'Ingénu u. ſ. w. Frau von Boccage (Duboccage † 1802) Epopöe. La Colombiade. J. J. Rouſſeau († 1778). Roman. Julie ou la nouvelle Héloise. Graf von Treſſan († 1782). Roman. Diderot († 1784). Roman. (La religieuse. Les bijoux indiscrets. Jacques le fataliste.) Marmontel († 1799). Erzählung. Contes moraux. Nouveaux contes moraux. Roman. Bélisaire. Les Incas. Mdme. Riccoboni († 1792). Roman. Ernestine. Lettres de Katesby et du Marquis de Cressy u. ſ. w. Cazotte († 1792). Romant. Epos. Ollivier. D'Arnaud († 1805). Erzählung und Roman. Florian († 1794). Fabel. Novellen. Roman. Galathée. Estelle. Numa Pompilius. Gonzalve de Cordove. Herzog von Nivernois (§. 170). Fabuliſt. Frau von Staël († 1817). Roman. Delphine. Corinne. Frau von Krüdener. Roman. Valérie u. ſ. w. Frau von Genlis. Roman. (Meiſt Fabrikarbeit). Chateaubriand. Roman. Attala. Adele de Souza. Roman. Adèle de Senanges u. ſ. w. Lucian Bonaparte. Epopöe. Charlemagne. Vergl. über die Geſchichte der epiſchen Literatur Frank-

Digitized by Google

reichs außer andern bereits angeführten Werken besonders *Palissot*, Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature und *La Harpe*, Lycée etc.

Die epische Literatur Englands steht der französischen an Reichthum nicht nach, übertrifft dieselbe aber in mehreren Hinsichten an poetischer Bedeutsamkeit. Zunächst verdient auch hier, wie in der Geschichte der lyrischen Poesie Chaucer (§. 170) Erwähnung und zwar im Fache der poetischen Erzählung, der allegorischen, wie einfach-naiven und komischen. The Canterbury Tales. The House of fame. (Kann auch wie das Pope'sche Gedicht The Temple of fame, das nur eine verschönernde Umarbeitung von jenem ist, in der Geschichte der didaktischen Dichtkunst seine Stelle finden.) Thomas Sackville (Graf von Dorset §. 170). Allegorische Erzählung. A mirror for magistrates. Diese Sammlung gehört nach Plan, Einleitung und Legende ihm an. Die weitere Vollendung wurde von mehreren poetischen Zeitgenossen Sackville's vorgenommen. Lindsay († 1567). Allegor. Erzählung. Sidney (§. 170). Schäferroman. Arcadia. Edmund Spencer († 1596). Romantische Epopöe. The Fairy-Queen. Fletcher († 1610). Romantisches Epos. Purple Island. Milton († 1674). Epopöe. The Paradise lost. (Deutsch von Bürde 1793 und von Pries 1813). The Paradise regained. Butler († 1690). Kom. Epos. Hudibras. (Deutsch von Soltau. 1798). Dryden (§. 170). Poetische Erzählung. Fables ancient and modern. Parnell († 1717). Erzählungen und Balladen. Garth († 1718). Der Form nach gehört seine Armenapotheke (Dispensary) als komische Epopöe hierher. John Gay († 1732). Fabel und Ballade. Defoe († 1731). Roman. Life and strange surprising adventures of Robinson

Digitized by Google

Crusoe. Prior (§. 170). Erzählung und Ballade. Tickel († 1740). Ballade, z. B. Colin and Lucy. Pope (§. 170). Komische Epopöe. Rape of the Lock und Dunciad. (Letzteres Gedicht hat vorzüglich satyrische Richtung). Swift (§. 170). Satyrische Romane. Gulliver's Travels. — Edward Moore († 1754). Fabel. Fables for de Ladies. Ramsay († 1758). Poetische Erzählung. Shenstone (§. 170). Ballade. Gray (§. 170). Ballade. Altenglische Sagen. Samuel Richardson († 1761). Familienroman. Pamela. Clarissa. Grandison. Fielding († 1754). Roman. Tom Jones. Amelia. Joseph Andrews. Sterne († 1768). Humoristischer Roman. Tristram Shandy. (Deutsch von Bode. 1776). Sentimentaler Roman. Sentimental Journey through France and Italy. (Deutsch von Bode. 1768). Smollet († 1771). Roman. Roderic Random. Peregrin Pickle. The expedition of Humphrey Klinker. Mackpherson († 1796). Epos. (Ossian'sche Dichtungen). Ossian's works. Goldsmith (§. 170). Ballade. Roman. The vicar of Wackefield. Jerningham Erzählung. Mackenzie Roman. The man of Jeeling. The man of the World. Horace Walpole († 1797). Novelle. The castle of Otranto. Richard Cumberland Roman. Arundel. Henry. Glover († 1785). Epopöe. Leonidas. (Deutsch v. Ebert). Anne Radcliffe. Schauerromane. The romance of the forest. The mysteries of Udolpho. Marie Edgeworth. Roman. Tales of fashionable life. Robert Southey. Balladen und Erzählungen. The Maid of the Inn. (Ballade). Thalaba the destroyer. Madoc. Bloomfield (§. 179). Erzählung. Rural Tales. Thomas Moore. Poetische Erzählung. Lalla-Roock. Joel Barlow (ein Amerikaner † 1812). Epos. Co-

Digitized by Google

lumbiad. Byron (§. 170). Epiſch-romantiſche Schilderung. Childe Harold's pilgrimage. Erzählungen. The Corsar. The Giaour. The Bride of Abydos. Lara. The Prisoner of Chillon. The Siege of Corinth. Parisina. Beppo. Auch ſein Don Juan gehört hierher. Walter Scott. Romantiſche Erzählung (Ballade). Border minstrelsy. The Lady of the lake. Lay of the last Minstrel. Marmion. Minstrelsy of the Scot. Border. Romane. (Eine große Menge). Thomas Campbell. Erzählung. Theoderic, a domestic tale. Gertrud. Allan Cunningham. Erzählung. Traditional Tales of the english and scotish peasantry und mehrere andere. Jakob Hagg (Naturdichter). Erzählungen und Balladen. The mountain Bard. The Queen's Wake. Queen Hynde. A poem in 6 books. Wilſon. Muthmaßlicher Verfaſſer der Erzählungen: Lights and Shadows of scotish life. — Beſondere Erwähnung verdienen die iriſchen Volksmährchen eines Unbekannten. Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland. Deutſch von den Brüdern Grimm (Iriſche Elfenmährchen. 1826). Washington Irwing (Amerikaner). Charakterzeichnungen und Erzählungen. Bracebridge-Hall. Das Sketch-Book (Skizzenbuch) gehört zum Theil hierher. Tales of the Traveller. Cooper (Amerikaner). Romane. Die Anſiedler. Der Spion. Der Lootſe u. ſ. w.

Die holländiſche Literatur bietet im Fache der epiſchen Poeſie Einiges, was geſchichtliche Erwähnung verdient. V. Hooft (§. 170). Erzählung. Jakob Cats († 1660). Poetiſche Erzählung. Trouwring. Huwelyk. Die Gebrüder Onno Zwier und Wilhelm van Haren (in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrh.). Beide Epiker. Von jenem iſt das lyriſch-

Digitized by Google

dargestellte Epos «de Geuzen». (Umgearbeitet und ausgebildet von Feith u. Bilderdyk). Von dem Andern besitzt die holländische Literatur eine Art romantisches Epos «Gevallen van Friso». Feith (§. 170). Roman. Julia. Ferdinand an Constantia. — Elisabeth Wolff (geb. Bekker) und Agatha Deken (Beide † 1804) Roman und Erzählung. Bellamy (§. 170). Erzählung. Roosje (Röschen). Bilderdyk (§. 170). Erzählung. Assenede. Achilles op Sapos. Lucretia. Ridder Sor u. m. a. In der Fabel haben die Holländer nichts Ursprüngliches, sondern nur Uebersetzungen z. B. Gellert's und Lafontaine's.

Die dänische Literatur hat zwar keinen großen Reichthum epischer Dichtungen, aber doch Einzelnes, was ausgezeichnet zu werden verdient. So ist zunächst und vor Allen Ludwig Holberg († 1754) wegen seines trefflichen komischen Epos Peder Paars und seines satyrisch-komischen Romans Niels Klims unterjordiske Rejse (deutsch von Baggesen) zu nennen. Wessel († 1783) ist in der komischen Erzählung berühmt geworden. Storm († 1794) und Tode († 1807) sind in der komischen Erzählung und als treffliche Originalfabulisten anzuführen. Pram verdient wegen seines historisch-romantischen Epos Staerkodder Erwähnung. Höher steht als eigentliche Epopöe das befreiete Israel (Det befriede Israel) von Jens Michael Hertz. Adam Oehlenschläger kann hier wegen seiner Edda angeführt werden. Thom. Christoffer, Bruun und Jens Baggesen müssen im Fache der komischen Erzählung besonders ausgezeichnet werden. Suhm († 1798) und Rahbek haben sich durch Romane und Erzählungen bekannt gemacht.

Digitized by Google

In der epischen Dichtkunst wird die schwedische Litetatur von der dänischen übertroffen. Die rühmlichste Erwähnung verdient Rudbeck's († 1783) komisches Epos Borasiade. In der poetischen Erzählung kann Creutz († 1785) genannt werden. Atis och Camilla. Gyllenborg (§. 170) steht mit seinem historischen Epos «der Zug über den Belt» (Taget öfver bält) in der schwedischen Nationalliteratur unerreicht da. Auch in der Fabel verdient sein Name allein Erwähnung. Tegner findet wegen seines epischen Gedichts Frithiof (deutsch von Schley. Upsala, 1826. erste Abth. und von Amalie von Helwig. Stuttgart, 1826.) hier vor Andern seine Stelle (§. 170). — Mehreres und zwar Vorzügliches aus der oben (§. 170) angeführten Sammlung serbischer Volkslieder gehört gleichfalls hierher.

b. Dramatische Dichtkunst.

(Im engern Sinne.)

§. 200.

Die dramatische Poesie im engern und gewöhnlichen Sinne oder vorzugsweise ist poetische Darstellung des menschlichen Lebens in der Form gegenwärtig allererst sich bildender, also werdender Handlung, oder schöpferische, idealisirende Gestaltung des Geschehns in unmittelbarer Wirklichkeit (§. 182). Sie ist der dramatischen Poesie im weitern Sinne untergeordnet und setzt die darauf bezüglichen allgemeinen Bedingungen und Eigenschaften voraus (§. 180).

Anm. Historische Bemerkungen über Bedeutung und Wesen der eigentlichen dramatischen Poesie.

Digitized by Google

§. 201.

Aus der weitern Auflösung jener allgemeinen Begriffsbestimmung der dramatischen Poesie entwickeln sich diejenigen wesentlichen Merkmale, wodurch die Eigenthümlichkeit ihrer Bedeutung gebildet wird.

1) Die dramatische Poesie im engern Sinne gründet sich vorzugsweise auf zwei Eigenschaften menschlicher Natur, nämlich auf das Bedürfniß der Thätigkeit (innerer oder äußerer) und auf das Streben, sich über die gegebene Wirklichkeit des Lebens frei zu erheben, ohne sich von ihr, als dem Elemente unseres Seyns und Handelns und von dem uns natürlichen Interesse an derselben schlechthin zu trennen.

2) Schon in jener eigenthümlichen Begründung liegt das Moment des hauptsächlichsten Unterschiedes zwischen der dramatischen Poesie und den übrigen Dichtarten angedeutet. Denn dadurch, daß die dramatische Dichtung das Leben wegen des ihm eigenen Interesse darzustellen hat, charakterisirt sie sich im Vergleich mit der lyrischen und didaktischen Poesie nach ihrer Eigenthümlichkeit; insofern sie aber das Leben in seiner unmittelbaren Wirklichkeit gestaltet, d. h. in seiner eigensten Entwickelung, wobei es uns in seiner Mitte hält, uns selbst zur Thätigkeit auffordert, anregt, mit in seine Kreise zieht, kurz, unser Interesse durch unser Mitleben und wegen desselben in Anspruch nimmt, beweiset sie ihre Verschiedenheit von der epischen, als der ihr beigeordneten Dichtart. In der Letztern haftet das Interesse an der Handlung, bloß insofern sie überhaupt eine solche ist, also Menschliches in sich trägt und durch menschlich freie Kraft dargestellt erscheint, nicht aber insofern sie der Gegenwart angehört und damit auch uns, als in der Gegenwart lebenden und daher

Digitized by Google

von allen ihren Gestaltungen unmittelbar oder mittelbar mitbetroffenen Personen.

3) Die Hauptaufgabe der dramatischen Dichtung ist demnach gerade die Auffassung und Verwirklichung des Interesses an der Handlung und an einem durch sie dargestellten Leben wegen dieser persönlich-gegenwärtigen Mitbetheiligung. Wenn deshalb in epischer Dichtart die Erzählung als solche, die Abspiegelung einer ehmaligen Gegenwart den ästhetischen Effekt bewirkt, also die lebendige Rückversetzung in die Vergangenheit uns erfreulich und erhebend anspricht; so muß im Drama gerade das Vergessen der Zeit und unserer Trennung von der Handlung oder dem darzustellenden Leben künstlerischer Zweck seyn.

4) Im Besondern sind nun die eigenthümlichen Bestandtheile des ästhetischen Grundcharakters der dramatischen Poesie diese. a) Das Drama muß seinem Gehalte nach wirkliche Lebensentwickelung darstellen. b) Es muß in seinem Umfange beschränkter seyn, als das eigentliche Epos; in seiner organischen Gliederung die Einheit der Handlung näher und gleichsam koncentrirter hervortreten lassen; in seiner Gesammterscheinung mehr individuelles Gepräge tragen, als die Epopöe, sich stets auf die Möglichkeit einer unmittelbaren Schauvorstellung beziehen, wodurch schon das Ganze ein bestimmteres und zusammengedrängteres Ansehn gewinnt. c) Zeit und Ort müssen in die dichterische Berechnung aufgenommen werden, d. h. sie sind schöpferisch in die Handlung verflochten, daß sie dieser nicht äußerlich bleiben, sondern mit derselben in das Reich poetischer Wahrheit erhoben werden. Geht daher die Veränderung von Zeit und Raum wirklich aus dem innern Bedürfnisse der Handlung hervor; so ist sie nicht bloß künstlerisch

Digitized by Google

möglich, sondern auch nothwendig. Die Einheit von beiden wird alsdann nur scheinbar aufgehoben, in der That aber ist sie gerade aus dem poetischen Standpunkte (und dieser sollte hier allein berücksichtiget werden) hergestellt und gewahrt. d) Ferner muß die dramatische Dichtkunst, wie die epische, objektive Haltung haben, d. h. sie darf die Gemüthswelt nicht in ihrer reinen subjektiven Unmittelbarkeit ausdrücken wollen, sondern sie soll das durch menschliche Wirksamkeit den gegebenen Verhältnissen und gegenständlichen Beziehungen gemäß äußerlich hervortretende Vorstellungsgebiet lebendig vergegenwärtigen. e) Allein die dramatische Objektivität unterscheidet sich dadurch wesentlich von der epischen, daß sie sich selbst erst bildet und somit auch darin die persönliche Mitwirkung des Dichters ausschließt, während sie im Epos als eine bereits Gegebene dargestellt und vom Dichter erzählt wird. Außerdem ist im eigentlichen Epos die Handlung in ihrer Objektivität mehr von historischen Beziehungen, von Ereignissen, scheinbaren Zufällen, übernatürlichen Einwirkungen und andern äußerlichen Bedingungen abhängig, im Drama dagegen liegt sie vorzugsweise innerhalb des Kreises der Handlung selbst, aus deren Gange sie sich allererst gestaltet. Hieraus folgt, daß im Drama das Interesse weniger getrennt von der Persönlichkeit der Handelnden erscheint, als dieses im Epos der Fall seyn kann; obwohl damit nicht gesagt seyn soll, daß nun die dramatische Handlung als solche nicht das ästhetische Interesse hauptsächlich tragen könne, z. B. in der Art der Begebenheiten und ihrer Entwickelung. f) Uebrigens ergiebt sich aus dieser objektiven Eigenthümlichkeit des Drama, daß die Motivirung in demselben mehr von den Personen, ihrem Willen, Streben, ihren Planen, Leidenschaften

Digitized by Google

und Neigungen herrühren müsse, also insofern innerlich sey, als im Epos, wo sie mehr von Umständen und äußerlichen Ergebnissen genommen werden kann. g) Aus dem angedeuteten Charakter der dramatischen Handlung begreift sich nun auch, daß und warum der Gang derselben bei aller Stetigkeit des Fortschreitens zusammengehaltener, rascher und lebendiger seyn müsse, als der epischen, desgleichen, daß und wie in ihr größere Verwickelung statt finden könne, wenn gleich die Spannung der Erwartung hier eben so wenig als in irgend einer epischen Dichtungsart Hauptrichtung der künstlerischen Komposition seyn soll. h) Eben so wird sich die dramatische Charakteristik bestimmter und individueller zu halten haben, als die epische; so wie auch die Zahl der handelnden Personen geringer seyn muß. i) Der stylistische Vortrag soll gedrungener, minder feierlich, mehr dem Tone des gegebenen Lebens sich nährend und motivirend erscheinen. Seine Form ist im Ganzen dialogisch; nur selten darf er erzählend werden, öfterer monologisch, entweder, um lyrische Erhebung auszudrücken oder die motivirende Absicht und Stimmung der Handelnden errathen zu lassen. Den Rhythmus angehend, sollte im Allgemeinen eine leichtere gleichförmige Versart gewählt werden. k) Bei allen diesen Bedingungen und Forderungen kommt indeß Vieles auf die Beschaffenheit der dramatischen Handlung an. Anders stellen sie sich auf bei der eigentlichen Tragödie, anders beim Schauspiele, anders wiederum beim Lustspiele und dessen verschiedenen Arten z. B. beim Intriguen- und Charakterstücke.

5) Das Drama kann im Allgemeinen aus dem ganzen Gebiete des menschlichen Lebens seinen Stoff nehmen, vorausgesetzt, daß dieser nur an sich, d. h. wegen seiner durchaus besondern Beschaffenheit den dramatisch-ästhe-

Digitized by Google

tischen Effekt nicht unmöglich macht. Er kann übrigens rein erdichtet oder wirklich gegeben seyn, je nachdem es die Art der dramatischen Handlung aus ästhetischem Gesichtspunkte anräth.

Anm. 1. Ueber die sogenannten drei Einheiten des Drama. (Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit). Historisch-kritische Bemerkungen darüber. (Griechen, Franzosen, sogenannte Romantiker.)

Anm. 2. Ueber die äußerliche Gestaltung der dramatischen Handlung. Scenen (Auftritte); Akte (Aufzüge). Hauptregeln. Sie folgen aus der Natur der dramatischen Handlung, welche nicht nur innerlich stetig seyn, sondern auch äußerlich zusammenhängend erscheinen muß, damit der Zuschauer ohne Unterbrechung der poetischen Theilnahme lebendig und vollständig in die wirkliche Gestaltung der Handlung gezogen werde.

Anm. 3. Ueber den Chor und seine ästhetisch-dramatische wie nationale und historische Bedeutung.

§. 202.

Die dramatische Poesie im engern Sinne läßt, wie die epische, mehrere Arten unterscheiden und feststellen. Als Grundlage der Unterscheidung muß die mögliche Verschiedenheit der Lebensseiten genommen werden. So vielfach diese sich eigenthümlich-bestimmt hervorheben und der dramatisch-poetischen Anschauung bieten; so verschiedenartig kann sich auch die dramatische Poesie eigenthümlich charakterisiren. Es versteht sich hierbei von selbst, daß viel darauf ankommt, wie das Leben in einer bestimmten Zeit und Nation typisch festgebildet erscheint. Das Drama muß die Gegenwart dichtend schaffen, darf also nichts geben, wovon die wirklich-gestaltete Lebensgegenwart kein Element enthält, keine Anschauung gestattet. Wie sollte sonst das Mitleben

Digitized by Google

dem Leser oder Zuschauer angemuthet werden? Das Epos ist darin freier und allgemeiner; denn es ist dichterische Darstellung der Vergangenheit. Man könnte unter gewissen Beschränkungen sagen, das Epos sey kosmopolitisch*), während das Drama patriotisch seyn müsse. Es erklärt sich daher, wie es für die neuere Zeit Arten von Dramen geben könne, welche in der griechischen unmöglich bleiben mußten.

Anm. Weitere Erörterung des Obigen. Historische Andeutungen.

§. 203.

Wie verschieden nun aber auch Zeit und Nationalität das Leben bedingen und in seiner Erscheinung verändern mögen; so giebt es doch Seiten desselben, die als ursprünglich begründete, beständige und allgemeine anzusehen sind und sich eben wegen ihres entschiedenen und unvermischten Charakters für die Kunstschöpfung besonders eignen, somit auch einen bestimmtern und höheren ästhetischen Effekt gestatten.

Diese Seiten bezeichnen sich als Scherz und Ernst, Lust und Leid, Freude und Trauer. Demnach hat das Leben zwei Extreme, deren reine, von unnatürlicher Uebertreibung wie von nackter Wirklichkeit gleichweit entfernte poetische Anschauung und Darstellung höchste Aufgabe der dramatischen Dichtkunst seyn sollte. Eine Theorie der Dichtkunst hat nun zunächst und vorzugsweise das rein Selbstständige, das Normal-

*) Daß aber selbst das Epos seiner weltgeschichtlichen Allgemeinheit ungeachtet sich nach Zeit und Nationalität zum Theil richten müsse, folgt aus dem Wesen der Kunst überhaupt und der Dichtkunst im Besondern, welche nie das schlechthin Allgemeine beziehen kann.

Digitized by Google

Typische, zu betrachten und wissenschaftlich zu bestimmen; das, was sich als Modifikation, Abstufung u. s. w. bezeichnet, muß sich nach jenem Typischen mehr oder minder von selbst erklären. Obwohl daher nicht zu leugnen ist, daß, gleichwie es mannichfaltige Abstufungen zwischen Hell und Dunkel, Licht und Schatten giebt, auch in der Gegenseitigkeit jener Lebensextreme ähnliche Verhältnisse statt finden; so richtet sich doch die theoretische Betrachtung der dramatischen Poesie mit Recht zuerst auf die dichterische Darstellungsmöglichkeit der genannten äußersten Seiten, des reinen Scherzes und Ernstes. Diesem gemäß sollten nach dem Muster der Griechen im Allgemeinen hauptsächlich zwei Arten des Drama unterschieden werden, nämlich das Lust- und Trauerspiel, oder besser die eigentliche Komödie und Tragödie. Erst nach der Erkenntniß und Feststellung des Charakters beider lassen sich die bestimmteren Mittelarten andeuten, deren es um so mehrere geben muß, je vielseitiger und ausgebildeter das Mittelleben selbst ist, wie z. B. im neueren Europa.

Somit gestattet nun der wissenschaftliche Standpunkt für die Betrachtung des Drama die Unterscheidung desselben 1) nach Hauptarten, 2) nach Neben- und Zwischenarten.

Anm. Historisch-kritische Andeutungen rücksichtlich des Obigen. Unterschied zwischen der antiken (besonders griechischen) und der modernen Zeit. Anwendung auf das Drama.

1. Hauptarten der dramatischen Dichtkunst.

§. 204.

Wie im vorhergehenden §. angedeutet worden, begreift das Leben zwei elementarische Grund- und

Digitized by Google

Grenzseiten, eine rein-scherzhafte und eine rein-ernste, deren jede ohne Vermischung ihrer charakteristischen Reinheit verschiedene Formen annehmen kann. Je nachdem die poetische Schöpfung die Eine oder die Andere in unmittelbar-gegenwärtiger Handlung wiedergestaltet, entsteht dort die Komödie, hier die Tragödie.

a. Die Komödie. (Lustspiel.)

§. 205.

Die Komödie ist dichterische Darstellung der rein-scherzhaften Seite des Lebens in der Form sich gegenwärtig gestaltender Handlung. Hieraus ergeben sich ihre wesentlich-eigenthümlichen Merkmale, mit ihnen ihr ästhetischer Charakter in folgender Weise.

1) Die Komödie, als dichterische Darstellung des Scherzes in seiner reinen Selbstständigkeit, muß diesen vor Allem mit Freiheit und Originalität auffassen und zur Anschauung bringen, ihn daher auch zur eigentlich komischen Bedeutung ausbilden. Bloßer Naturausdruck der Lust, Freude und Heiterkeit, oder auch des Lächerlichen kann allerdings wohl ein Lustspiel geben, aber kein echt dramatisches Kunstwerk, keine Komödie.

2) Die Komödie fordert Handlung und zwar einheitlich, organisch zusammenhängende. Hieraus folgt, daß der angedeutete Grundzug des Komischen durch die ganze Darstellung ziehen, somit den Charakter der Handlung bilden müsse. Einzelne, unterbrochene und sich nicht zusammenhängend bedingende komische Züge, witzige Einfälle sind nicht geeignet, der Komödie ihren eigenthümlichen ästhetischen Werth zu geben. Noch weniger beruhet dieser auf dem glücklichen Ausgange,

Digitized by Google

welcher im Gegentheile oft eine sehr ernste, rührende Wirkung hervorbringen kann.

3) Der Stoff der Komödie muß aus dem wirklichen und sogenannten gemeinen, d. h. die gewöhnlichen Interessen betreffenden Leben genommen werden, und zwar, so nahe wie möglich, aus dem gegenwärtigen und nationalen. Denn der Scherz sowohl an sich wie auch zumal in seiner komischen Ausbildung wird ganz eigentlich von den nächsten und von endlichen Beziehungen getragen. Im Gebiete der höheren Zwecke, Interessen und Bestrebungen waltet die Würde und der Ernst, die Charakterzüge des Ewigen und Unendlichen. Die Vergangenheit wird schon wegen Abstreifung der individuellen Verhältnisse und beweglichen Beziehungen zu einer gewissen ruhigen Geisterwelt abgeschlossen und erhält damit einen Anstrich des Ernstes. Eben daher soll die Komödie auch keine reingeschichtliche Fabel haben, obwohl wirkliche Begebenheiten ihr als Veranlassung und Vermittelung größerer individueller Anschauung unterliegen können. In diesem Gebiete hat ganz eigentlich die reine dichterische Erfindung ihren angemessensten Schauplatz, insofern sie die wirklich gegebenen Elemente frei waltend zu einem anschaulichen, treffenden Idealleben (einem verkehrten in die Tiefe) in den mannichfaltigsten Weisen vereinen und umschaffen soll.

4) Da die Komödie sich in dem Kreise der gemeinern, niedern (nicht gerade dem Stande nach) Lebensverhältnissen bewegt; so wird sie schon deswegen vielseitigere Verschlingungen gestatten, als die Tragödie, welche den hohen ernsten Gang des Lebens darzustellen hat, der seiner Natur nach einfacher ist. Da indeß der komisch-dramatische Effekt bald mehr durch komische Situationen, bald mehr durch Ueberraschung, bald vorzüglich durch

Digitized by Google

Charakteristik bewirkt werden kann; so wird sich darnach der jedesmalige Grad der Verwickelung der Handlung von selbst bestimmen.

5) Die Komödie soll des Lebens scherzhafte Seite in gegenwärtiger Handlung darstellen, deren eigenthümliche Form das Lächerliche ist. Sie muß daher auch das Lächerliche zu ihrem Gegenstande nehmen, jedoch nicht in seiner reinen Natürlichkeit, sondern in komischer Auffassung (Nro. 1). Das Komische kann nun aber in verschiedenen Weisen erscheinen, je nachdem es das Lächerliche zur Anschauung bringt. Vorzüglich lassen sich zwei Arten im Allgemeinen bezeichnen. Bald nämlich hat das Komische den Charakter reiner unbefangener Belustigung, von der Kraft des Witzes geistig belebt, bald läßt es das Thörichte sich nach seiner Richtigkeit selbst darstellen. Demgemäß ist die Komödie entweder die heiter scherzende oder die scherzhaft spottende, satyrische. Jene wie diese können sich nach Gegenständen und Beziehungen höchst verschiedenartig beweisen; woraus denn überhaupt folgt, daß die Komödie in ihrer wahren Bedeutung nicht auf eine gegebene Gattung, z. B. die aristophaneische, zu beschränken sey.

6) In welcher Weise sich aber auch die Komödie geben mag; immer wird sie ein individuelleres Gepräge annehmen müssen, als die Tragödie. Daher denn auch in derselben namentlich die Charakteristik vielseitiger und individueller zu gestalten ist. In den sogenannten Charakterstücken zumal muß sich das Interesse vorzugsweise in einem Charakter vereinigen, welcher deshalb durch seine eigenste Individualität den ästhetischen Effekt der ganzen Handlung begründen und tragen muß. In Beziehung auf die Komödie überhaupt

Digitized by Google

läßt sich indeß keinesweges die Forderung vertheidigen, daß in ihr ein Hauptcharakter vorherrschen müsse.

7) Der stylistische Vortrag der Komödie muß im Ganzen genommen, eine poetische Idealisirung des Sprachtons für die niedern Lebensbeziehungen seyn. Daher darf er sich weder feierlich und vornehm erheben, noch aber auch das Gewöhnliche bloß kopiren; sondern er muß mit scheinbarer Nachlässigkeit innerlich-gediegene Bildung, mit möglichster Freiheit künstlerischen (nicht aber Etiketten-) Anstand verbinden. Der Vers kann nicht als unbedingte Forderung für die Komödie gelten, eben weil sie oft ganz in die prosaischen Kreise hinab steigen darf, wo der Vers, wenn nicht der Prosa höchst leicht und geschickt nahe gebracht, eher die poetische Wahrheit stören als befördern kann. Doch darf im Allgemeinen der Vers als eine höhere Vollendung der Komödie betrachtet werden.

Anm. Weitere charakteristische Bemerkungen über die möglichen hauptsächlicheren Arten der Komödie. Die heiter scherzende (ihre verschiedenen Formen); die satyrische (rein satyrische, parodische). Intriguen-Charakter- und Situationsstücke. (Beispiele). Das Possenspiel. Ueber die möglichen Tendenzen der Komödie, z. B. die politische. — Weitere Erörterungen über den nationalen Charakter und das nationale Bedingtwerden der echten Komödie. — Erinnerung an den für die freiere und richtigere Theorie der Komödie überaus wichtigen Unterschied zwischen der antiken (griechischen) und modernen. Grund dieses nothwendigen Unterschieds. — Wichtigkeit der gehörigen Würdigung der verschiedenen Formen der griechischen Komödie.

β. Die Tragödie. (Trauerspiel).

§. 206.

So wie der Scherz des Lebens einer dramatisch-poetischen Auffassung fähig ist; so auch der Ernst, insofern

Digitized by Google

er jenem als gerades Widerspiel gegenübertritt. So wie aber ferner der Scherz, um in der Komödie zu wahrhaft künstlerischer Darstellung zu kommen, Bedeutung und Form des Komischen annehmen muß; so der Ernst, um in der Tragödie rein ästhetisch-wirksam zu erscheinen, die Würde und Form des Tragischen. Man kann demnach die Tragödie im Allgemeinen erklären als poetische Auffassung und Darstellung des reinen Ernstes in der Form des Tragischen mittelst gegenwärtig sich gestaltender Handlung.

Anm. Ueber den Namen Tragödie. Historische Bemerkungen. — Ueber den Ausdruck Trauerspiel. —

§. 207.

Die Theorie der Tragödie läßt sich den Hauptpunkten nach in folgender Ordnung andeuten.

1) Eigenthümlich ästhetische Grundbedeutung der Tragödie.

Die Tragödie muß vor Allem tragisch, d. h. geeignet seyn, den Ernst in der Form des Erhabenen so zu veranschaulichen, daß dadurch eine ergreifende, großartige Rührung bewirkt wird. Aus dieser Grund- und Haupteigenschaft können die übrigen Merkmale mehr oder minder entwickelt werden.

Zunächst soll die Tragödie eine Handlung enthalten, welche irgend eine in sich wichtige ernste Lebenserscheinung in ihrer Entwickelung darstellt. Schon hiermit wird begreiflich, einmal, wie nicht jeder Ernst, jeder Schmerz oder jede Trauer der Tragödie eignen kann, dann, worin diese dem höhern Epos verwandt und von demselben verschieden ist. Verwandt durch das Ungemeine, Wichtige, verschieden dadurch, daß diese Wichtigkeit keine äußerliche Beziehung zu haben, keine Folgewichtigkeit zu seyn braucht, sondern schlechthin in dem innern Abschlusse

Digitized by Google

der Handlung selbst gelegen seyn kann. Aus dieser innerlich-selbstständigen Wichtigkeit erklärt sich im Vergleich mit der Epopöe eine andere Eigenthümlichkeit der Tragödie, nämlich die größere Individualität der tragischen Handlung nach Bedeutung, Richtung und Persönlichkeit, also auch die Beziehung derselben auf eine im Mittelpunkte stehende Hauptperson.

Die erhabene Rührung, welche die Tragödie bewirken muß, hat nun zunächst nichts gemein mit der gewöhnlichen Rührung, mit dem was physisch etwa zu Thränen rührt; auch kann sie, wie sich fast von selbst versteht, nicht in einzelnen rührenden Scenen oder bloß in dem unglücklichen Ausgange für sich liegen, sondern muß auf der ganzen Handlung beruhen und sich in deren Entwickelung unvermerkt mitbilden. Begründet wird aber dieser durchgreifende erhabene Charakter der tragischen Handlung durch den sich in derselben entfaltenden Kampf ungemeiner und bedeutsamer menschlicher Kraft mit der im Gange der Dinge liegenden Nothwendigkeit. Insofern die Tragödie Kunstschöpfung seyn soll und sich in unmittelbar lebendiger, individueller Handlung darlegt, muß sie diese Nothwendigkeit, die der Philosoph als Idee oder auch als Begriff denkt, in konkreter Anschaulichkeit individualisiren, und zwar nach denjenigen Beziehungen, in welchen dieselbe innerlich zu dem Vorgange steht. Je entschiedener nun und großartiger die individuelle Menschenkraft ist, welche sich mit freiem, selbstständigem Wirken der Nothwendigkeit entgegenstellt; desto anschaulicher und individuell bestimmter tritt diese selbst hervor. So entsteht denn die Anschauung des sogenannten Schicksals, welches in jedem Trauerspiele, wenn es wahrhaft ästhetisch vollendet, somit auch echt tragisch seyn will, sich auf irgend eine

Digitized by Google

Weise charakteristisch bemerkbar äußern muß. Daß in der heroischen Tragödie der Alten das Schicksal mit einer an Härte grenzenden Strenge und fast mit persönlicher Bestimmtheit erscheint, hat seinen Grund theils darin, daß der durch Gewalt und ungebändigte Kraft sich bezeichnende Heroismus einen ähnlichen Gegensatz von Seiten der widerstrebenden Nothwendigkeit fordert, theils darin, daß bei der die griechische Religionsansicht durchgängig tragenden polytheistischen Personifikation auch die religiöse Ansicht des Schicksals in einer Art persönlicher Größe, Strenge und Wirksamkeit hervortreten mußte. Uebrigens soll die Schicksalsmacht im Trauerspiele einerseits im Lichte herrschender Religionsvorstellungen erscheinen und dadurch sich, fern von bloßen philosophisch, oft auch willkührlich gebilden Begriffen, des Gefühls bemächtigen, andererseits der jedesmaligen Beschaffenheit der tragischen Handlung gemäß ihren Charakter beweisen. So wird dieselbe z. B. in der bloßen leidenschaftlichen Charaktertragödie, zumal in Beziehung auf die moderne Zeit, mehr in der Weise einer gerechten Strafe als in der Form höherer, persönlich aufgefaßter Vernunftordnung wirken müssen*). Nie darf indeß das Schicksal der Tragödie in kleinlichen und unästhetischen Formen, weder neckend und verhöhnend, noch gräßlich, abentheuerlich und mährchenhaft erscheinen.

*) Dieser in der Sache selbst und nicht bloß auf historischer Abstraktion beruhende Unterschied ist um so wichtiger und um so mehr theoretisch anzuerkennen, je leichter sonst die Theorie die tragische Produktion einseitig beschränken, oder zu allerlei phantastischen Auswegen und Schicksalsphantomen verleiten wird; wie die deutsche tragische Literatur des letzten Jahrzehnts leider nur zu überflüssig beweist.

Digitized by Google

Zu dem eigenthümlichen Wesen der Tragödie gehört endlich, was zum Theil schon angedeutet worden, daß sich in ihrem Gesammtcharakter ein edles, würdevolles Pathos kund gebe, gleich fern von gesuchter Haltung wie von leidenschaftlich-sinnlicher Unruhe und ungestümmer Planlosigkeit; ebenso, daß ihr Effekt in einer durch tiefes Ergreifen des Gemüths vermittelten Erhebung desselben zum Bewußtseyn höherer menschlicher Kraft, der Freiheit in der Persönlichkeit, zu suchen sey.

Anm. Ueber das tragische Pathos. Erklärung durch Beispiele. — Ueber die verschiedenen Ansichten vom Schicksale in der Tragödie. Die griechisch-antike Tragödie in Absicht auf ihren allgemeinen Charakter und die darin herrschende Schicksalsidee. — Nachahmung der antiken Tragödie, besonders in Beziehung auf die Eigenthümlichkeit dieser Idee. — Historisch-kritische Bemerkungen in Betreff der Versuche dieser Nachahmung, so wie des Gebrauchs der griechischen Schicksalsansicht. —

§. 208.

2) Die tragische Fabel. Wie beim Epos, so muß auch in der Tragödie die Fabel in ihrem Unterschiede von der Handlung besondere Rücksicht gewinnen. Daß sie das Elementarische des der Handlung unterliegenden Begebenheitlichen bilde, also den eigentlichen Stoff, ist bereits oben in der Theorie des Epos angedeutet worden (§. 194). Da die Tragödie ihrem Gesammtcharakter nach ein erhaben-ernstes, würdevolles Gepräge tragen muß; so ist in Absicht auf die Fabel das Erste, daß sie einen Gegenstand betreffe, welcher in seiner begebenheitlichen Erscheinung den Keim des Ernstes und des Großartigen enthalte, den die Komposition der Handlung näher zu entwickeln und bestimmter

Digitized by Google

hervorzubilden hat. Daher darf sich die Tragödie in Absicht auf den Stoff nicht zu nahe an die gewöhnlichen und alltäglichen Plagen des Lebens halten, nicht zu sehr das bloß physische Uebel zu ihrem Gegenstande nehmen, wenigstens nicht in seiner Reinheit und ohne Verbindung mit psychischen Beziehungen *), noch überhaupt sich in den Kreisen konventioneller Lebensverhältnisse und Lebensbeschränkungen bewegen. Denn hier finden freie Größe und erhabenes Walten des Schicksals ihre Grenzen an den positiven oder ähnlichen Bestimmungen. Doch folgt hieraus weder, daß die tragischen Personen außerhalb des bürgerlichen Lebens gestellt seyn müssen, noch, daß diese Verhältnisse selbst an sich ohne tragische Bedeutung sind. Sehr oft können sie dazu dienen, die tragische Größe des Charakters hervorzurufen; nur soll die tragische Fabel sich nicht eigentlich an sie knüpfen. Sehr wichtig, wiewohl nicht gerade zu nothwendig, ist es für den rein tragischen Effekt, wenn der Stoff eine gewisse äußerliche Größe und Erhabenheit hat, weil dadurch die Steigerung in der Gemüthsstimmung gefördert und die tragische Haltung in der Entwickelung des Ganges der Handlung mehr gesichert wird. Auch fordert die Tragödie wegen der größeren Zusammendrängung ihrer Kraft und überhaupt wegen ihres individuellern Charakters, daß der Stoff sich an eine physische Persönlichkeit, nicht aber an eine moralische (Kollektiv-Person) knüpfe. Uebrigens kann die tragische Fabel rein erdichtet oder geschichtlich begründet seyn. Das Letztere hat den Vortheil, daß gleichsam der

*) Im Philoktet des Sophokles ist das physische Uebel auf echt tragische Weise mit der Kraft des persönlichen Selbstbewußtseyns in Verbindung gebracht worden.

Digitized by Google

tragische Kern gegeben ist, und die weitere Dichtung eine feste Grundlage hat. Hierbei wird aber Zweierlei (wie beim Epos) zu beachten bleiben, einmal, daß der zu wählende geschichtliche Stoff nicht zu allseitig an und für sich ausgebildet vorliege, dann daß er seiner geschichtlichen Wahrheit nach nicht zu bekannt sey und zu nahe stehe. Durch beides wird die freie dichterische Bewegung in der Entwickelung der Handlung beschränkt, und die Gegenwart stets durch die Erinnerung an die Vergangenheit gestört, dadurch der tragische Effekt, der vorzüglich in der Nähe der gegenwärtigen Berührung mitbegründet liegt, gelähmt. Daß nationale Sagen aus vorgeschichtlicher Zeit oder auch einfache national geschichtliche Begebenheiten für die tragische Darstellung besonders geeignet seyn können, darf nicht geleugnet werden. Weil indeß die Tragödie das Höhere des menschlichen Lebens betrifft, die Freiheit in ihrem Verhältnisse zur verhängnißvollen Nothwendigkeit darstellen soll; so erhebt sie sich damit über den Kreis des bloß Volksthümlichen, der besondern Beziehungen und berührt das Menschlich-Gemeinschaftliche. Deshalb kann sie ihren Stoff auch aus der Menschengeschichte überhaupt nehmen, vorausgesetzt, daß er nach seiner geschichtlichen Eigenthümlichkeit tragischer Individualität und Erhabenheit nicht widerstreitet.

Anm. Weitere Erläuterung der einzelnen Bemerkungen durch Beispiele. — Ueber das griechische, französische und sogenannte romantische Trauerspiel aus dem Gesichtspunkte des Stoffs. —

§. 209.

3) Künstlerische Organisirung der Tragödie. Sie besteht in der Entwickelung und Ausbildung der Fabel zu einer wirklich-gegenwärtigen, tragisch-be-

Digitized by Google

deutsamen Handlung. Die Fabel der Tragödie kann und soll den Keim, gleichsam die Anlage zu einer tragischen Darstellung enthalten, diese selbst aber beruhet, wie angedeutet, auf der Ausführung und dem Gesammtcharakter des in der Tragödie sich gestaltenden Lebens. Es wird nun begreiflich, daß sich die vorzüglichste Rücksicht bei der Dichtung der Tragödie eben auf die Gestaltung des Stoffs zu einer bestimmten tragischen Handlung wenden müsse. Die Forderung der Einheit des Plans, der Vollständigkeit der Handlung, so, daß sie ein in sich abgeschlossenes Ganze bildet, in welchem der beabsichtigte tragische Effekt vorbereitet und vollendet wird, macht sich von selbst geltend. Eine andere, weniger unbestrittene Forderung ist die Einfachheit der Handlung. Sie folgt indeß nothwendig aus dem Wesen des reinen Trauerspiels. Soll dasselbe eine individualisirende Darstellung des erhabenen Ernstes in einer bestimmten gegenwärtigen Handlung seyn, um durch tiefes Ergreifen des menschlichen Gemüths dieses zum Bewußtseyn seiner höheren Kraft und persönlichen Freiheit zu erheben; so leuchtet ein, daß ihm höchstmögliche Einfachheit der Handlung bei innerer Lebensfülle und Bedeutsamkeit eignen müsse. Denn je mannichfaltiger und vielseitiger die Darstellung sich ausbreitet, desto mehr schwächt sie die ergreifende Kraft, die erhebende Erschütterung des Gemüths, welche in der Tragödie nichts Beiläufiges, noch Einzelnes, Theilweises seyn soll, sondern der künstlerische Zweck und damit die eigenthümliche Natur des Ganzen; worin sich eben die Tragödie wesentlich von dem Epos unterscheidet. So wenig nun auch die Einfachheit der griechischen Tragödie in ihrer Unmittelbarkeit und nationalen Bedeutung Gesetz der Tragödie überhaupt seyn kann; so sehr

Digitized by Google

soll sie doch für jedes reine Trauerspiel (also auch für das sogenannte romantische) als Muster theoretisch aufgestellt werden. — Eine weitere Forderung rücksichtlich der künstlerischen Organisirung der Tragödie betrifft die Entwickelung der Handlung selbst. Diese soll nun in der Weise angelegt und vorgenommen werden, daß die ergreifende und erhebende Veranschaulichung des Ernstes im Leben so wirksam wie möglich eingeleitet und abgeschlossen wird. Das vorzüglichste Augenmerk tragischer Komposition bleibt daher die sogenannte Katastrophe, oder die eigentliche Entscheidung der Handlung, die Krisis, welche bald durch Aenderung der bisherigen Glücksumstände, bald durch Erkennung bewirkt wird. Da in der Katastrophe der Wendepunkt der Entwickelung gelegen ist, somit sich in derselben auch die tragische Kraft zu ihrer höchsten Wirksamkeit zusammendrängen muß; so leuchtet ein, wie sie gleich von Anfang an vorbereitet und in den einzelnen Vorschritten des tragischen Ganges als Ziel erstrebt werden müsse.

Wie bereits oben bemerkt worden (§. 207), beruhet die tragische Wirksamkeit nicht bloß auf dem ernsten Ausgange der Handlung, sondern vielmehr auf deren ganzem Charakter, auf dem durch die fortschreitende Entwickelung sich darlegenden Kampfe zwischen der moralischen Kraft der Hauptperson und der verhängnißvollen Nothwendigkeit. Die künstlerische Organisirung der Tragödie hat daher besonders die Veranschaulichung dieses Kampfes und dessen ernst-erhabene Vollendung in ihrem Plane zu beachten. Sie muß deshalb einerseits vorzüglich auf Situationen bedacht seyn, welche nicht sowohl durch äußerliche Auffallenheit die Anschauung blenden und trüben und die innige Gemüthsbewegung ableiten, als vielmehr durch ihre in

Digitized by Google

die Plane, Zwecke und das Wirken der Hauptperson eingreifende Macht geeignet sind, deren Leidenschaft, Wollen, kühnes und kräftiges Denken, überhaupt die bewußte Menschenkraft nach irgend einer Seite hin zu lebendiger und energischer Aeußerung zu vermitteln. Andererseits muß indeß der Entwickelungsgang dieses Kampfs in der Weise angelegt seyn und fortgeführt werden, daß auf keiner Seite, weder auf der des tragischen Helden noch auf jener des Schicksals ein absolutes Uebergewicht statt findet. Denn wo dieses bemerkbar wird, ist der Kampf schlechthin ungleich, und hiermit die Erhabenheit desselben aufgehoben, indem er, je nachdem jenes Uebergewicht das Schicksal oder den Helden begünstiget, entweder als schwaches ohnmächtiges Ringen oder als rein vernünftig edles Streben erscheint; in beiderlei Hinsicht aber kann sich kein tragisch-vollendeter Charakter gestalten. Wenn gleich nun im Ausgange der Handlung allein ihre tragische Bedeutung keinesweges gelegen seyn kann; so darf dieser doch nie den höheren tragischen Ernst verleugnen, also nicht reinheiter und glücklich seyn. Damit würde die Einheit der Handlung offenbar aufgehoben, und die tragische Wirksamkeit gestört. Immer muß in ihm ein Moment höherer rührender Theilnahme und tiefer Gemüthsbewegung liegen, selbst dann, wenn er scheinbar freudig und heiter ist, wie im Oedipus des Sophokles. Eine edle Hingebung und Resignation nach kräftigem Streben und Wirken, eine erhebende Sühne, welche durch die Handlung herbeigeführt und an die menschlichstarke, aber auch menschlich-irrende Anstrengung gegen das Schicksal in derselben erinnernd, tief ergreift, und Aehnliches, welches unter dem Scheine der Freude die Miene ernster Trauer birgt, sind Weisen, in denen der

Digitized by Google

Ausgang, der Regel nach gerade zu schmerzlich-erschütternd, gleich sehr ästhetisch die tragische Wirkung vollenden kann. Wie aber auch der Ausgang sich gestalte; nie darf er kleinlich, gemein, eigentlich erniedrigend und schmählich seyn, weil auf solchem Wege das ästhetische Ziel nothwendig verfehlt wird.

Wie der Ausgang, so fordert auch der Eingang von dem tragischen Dichter künstlerisch-weise Beachtung. Was sich mächtig dahin schreitend entfalten soll, muß hier sogleich ahndungsvoll angedeutet werden, so daß das Ende, wenn gleich im Voraus nicht errathen, doch bei seinem Eintritte sich aus dem Anfange erklärt. Dieser, insofern er die Elemente, die Keime der Handlung vorführt und der ahnenden Anschauung vorlegt, heißt die Exposition. Es kommt auf die Verwickelung der Handlung an, wie weit sich die Dichtung in der Exposition gleichsam vorläufig ankündigen, erschließen, aufklären dürfe. Die Art dieser Einleitung läßt sich theoretisch nicht im Besondern bestimmen; sie hängt von der Natur und dem Plane des Ganzen ab. Nur so viel darf im Allgemeinen gefordert werden, daß sie poetisch sey, also, fern von berechnender, kalter Begriffsreflexion, daß sie organisch-lebendig in die Gesammthandlung gleichsam hineinwachse und in dieser lebendigen Anknüpfung als reine Anschauung hervortrete.

Was die Verwickelung angeht; so darf sie in der Tragödie nie Hauptsache werden. Sie soll sich deshalb nicht zu vielseitig anknüpfen, noch zu dem Grade verschlingen, daß sie das Interesse vorzüglich an sich und ihre Auflösung bindet. Durch beides wird die Aufmerksamkeit von der eigentlichen Kraft der Handlung abgeleitet, diese überhaupt in ihrem erhabenen Gange behindert. Der tragische Ernst schreitet mächtigen Tritts

Digitized by Google

durch Bahnen hin, welche über dem Gewirre kleiner Beziehungen und Verhältnisse gelegen sind. Doch kann, je nach der Natur der Handlung, die Verwickelung größer oder geringer seyn. In der romantischen, in der leidenschaftlichen Charakter-Tragödie wird sie immer mehr Recht gewinnen müssen, als in der antik-heroischen.

Einen wichtigen Punkt in der künstlerischen Organisirung der Tragödie bildet die Motivirung. Im Allgemeinen unterscheidet sich die tragische von der epischen durch ihre größere Subjektivität. Denn während im Epos Grund und Veranlassung zur Gestaltung der Entwickelungsmomente mehr oder minder unabhängig von der Persönlichkeit der Handelnden sind und aus dem Laufe der Dinge hervorgehen, die Persönlichkeit selbst bedingend, ergeben sie sich in der Tragödie hauptsächlich aus dem persönlichen Wünschen, Denken, Planen und Streben. Je erhabener und reiner indeß die Tragödie sich darstellt, desto näher berührt sie die Gipfel des Allgemein-Menschlichen, desto mehr sollen daher auch die tragischen Motive sich den epischen nähern, ohne jedoch völlig dieselben zu werden. Selbst der Ausdruck muß in der Tragödie mehr motivirend als episch schildernd seyn. — Daß die tragische Handlung sich rasch und ohne viele Episoden entwickeln müsse und auch hierin sich vom Epos wesentlich unterscheide, ward theils schon bemerkt, theils leuchtet es aus dem ein, was über die Einfachheit und die gedrängte Haltung der tragischen Handlung gesagt worden.

Anm. Vergleichung der antik-griechischen Tragödie mit der modernen (der romantischen im weitern Sinne) rücksichtlich der Beschaffenheit der Handlung *). Die nationale Tendenz derselben.

*) Außer dem, was Schlegel in seinen Vorlesungen über dra-

Digitized by Google

Gründe ihrer höhern Einfachheit und epischen Richtung. — Die Trilogien. — Abermalige Erinnerung an die französische Tragödie in Absicht auf die Komposition der Handlung. — Ueber den moralischen Zweck der Tragödie. Die poetische Gerechtigkeit in derselben. Historisch-kritische Bemerkungen in dieser Hinsicht.

§. 210.

4) Tragische Charakteristik. Sie wird von der ästhetischen Bedeutung der Handlung bedingt und fordert folgende wesentliche Rücksichten.

Zunächst muß in der Tragödie ein tragischer Hauptcharakter (ein Held) im Mittelpunkte des Ganzen stehen, und dieses selbst dann, wenn das Interesse sich zum Theil der Handlung als solcher zuwendet. Denn sowohl die individuellere Richtung der Letztern, als auch der tragische Kampf, wofern er sich in seiner ergreifenden Macht bewähren soll, fordert die Vereinigung des Hauptinteresses in einem persönlichen Mittelpunkte. Deshalb muß auch die Wahl des Stoffs, wie bereits oben angedeutet worden (§. 208), eine Begebenheit betreffen, welche sich mehr an eine physische als an eine Kollektiv-Person knüpft.

Eben weil aber der Hauptcharakter in der Tragödie das tragische Interesse «erhabene Rührung, tiefe Erschütterung und menschliche Erhebung» ganz eigentlich vermitteln und an seiner Persönlichkeit durch mächtiges Bestehen des Kampfs mit widerstrebender Nothwendigkeit verwirklichen soll, muß er selbst tragisch geeigenschaftet seyn. Hierzu wird Zweierlei erfordert. Zuvör-

---

matische Literatur über diesen Gegenstand beigebracht, verdienen besondere Beachtung Manso's betreffende Bemerkungen in den Nachträgen zu Sulzer Bd. II. S. 229. ff.

Digitized by Google

derst muß in der Persönlichkeit als solcher eine menschlich-großartige (eine moralisch-bedeutsame) Kraft gegeben seyn, welche sich mit energischer Wirksamkeit herausstellt. Das Andere ist, daß sich diese Kraft und die Art ihrer Aeußerung aus dem Standpunkte *individueller* Zwecksetzung geltend zu machen strebt. Dadurch, daß beide Bedingungen eintreten, ist die Möglichkeit eines großartigen Gegensatzes zwischen menschlich-starker Selbstbehauptung und beschränkender Gewalt des Schicksals gegeben. Wo die Kraft fehlt, kann kein erhebender Widerstand geleistet werden, an seiner Stelle erscheint gemeiner Jammer, feige Hingebung, erniedrigender Sklavensinn; wo die individuelle Geltendmachung der Kraft der allgemeinen *grundsätzlichen, rein-vernünftigen* oder auch *kein-unvernünftigen* weicht, tritt die Theilnahme an der Persönlichkeit zurück vor der an dem Allgemein-Menschlichen, die ästhetische Rührung vor der Achtung oder Verachtung. Hieraus ergiebt sich, daß weder *absolut unvollkommene* Charaktere (reine Schwächlinge und vollendete Bösewichter), noch *absolut vollkommene* (Weise) recht tragisch seyn können*). Es erledigt sich hiermit auch die Frage, ob und in wiefern *böse* Charaktere tragisch-darstellbar seyn, fast von selbst. Sobald an ihnen entweder eine ungemeine Intellektualität, oder ein hoher Grad des Wollens bei aller Richtung auf das Böse in der Weise thatkräftig hervortritt, daß dabei die reine sittliche Schuld durch irgend eine Beziehung, z. B. durch irrende Ansicht, durch mühriges Temperament, durch

*) Daß schon Aristoteles Aehnliches behauptet hat, ist bekannt: Poet. c. 13. und meine altklassische Literar-Aesthetik Abtheilung II.

Gewalt der Leidenschaft und Aehnliches gemildert wird, können sie zu ästhetischer, tragischer Darstellung kommen. —

Zur tragischen Charakterbefähigung gehört nun aber keineswegs äußerliche Größe, kriegerisches Heldenthum, hohe Stellung im Staate, sondern im Allgemeinen nur psychische Größe, d. h. eben ein bedeutender Grad moralischer Kraft. Diese ist wesentlich und unerläßlich, jene kann indeß oft die tragische Wirkung ergreifender machen.

Was die Zeichnung und Ausführung des tragischen Charakters angeht; so muß sie immer individueller seyn, mehr auf die Entwickelung der Handlung berechnet und in innigere bedingende Gegenseitigkeit mit derselben gesetzt werden, als dieses bei den epischen Hauptpersonen der Fall zu seyn braucht. Uebrigens gestattet die Tragödie, besonders die heroische Schicksalstragödie, nicht nur eine der epischen Charakteristik sich annähernde allgemeinere Haltung der tragischen Hauptperson, sondern muß sie sogar in manchen Rücksichten fordern. Denn die reine Tragödie bewegt sich im Gebiete des Erhabensten; dieses ist seiner Natur nach mehr ideal, damit einfacher, als die gewöhnlichen Verhältnisse und Erscheinungen, kann daher auch in seiner Beziehung auf einen Charakter diesen nicht gleich genau und vielseitig in den kleinsten und größern Zügen bestimmen und hervorbilden. Wie sich die tragische Handlung selbst durch einfachen, würdevollen Gang erheben soll; so wird sie auch die sie tragende Persönlichkeit nur mit wenigen, kühnen, großartigen, über beschränkte Individualität hinausreichenden Eigenschaften bezeichnen. Bestimmter wird die Charakteristik in den Leidenschafts- und den eigentlichen Charaktertragödien. Die antike griechische

Digitized by Google

Tragödie war ihrer ganzen Natur nach mehr dem Episch-Großen zugewandt und daher auch in der Charakteristik episch allgemeiner, als das romantische oder moderne Trauerspiel. Jedenfalls aber darf auch dieses, wofern es auf tragische Würde Anspruch machen will, die Charakteristik nie zu kleinlich-bestimmt ausführen, weil dadurch die großartige Wirksamkeit behindert und für die Anschauung unscheinbar gemacht wird. Mehr fordert solche genaue Ausführung das Schau- und Lustspiel. — Daß übrigens in dem tragischen Hauptcharakter bei aller Erhebung desselben über den Kreis der individuellen Kleinbildung ein bestimmter persönlicher Mittelpunkt bestehen müsse, der die Wirksamkeit des Helden bedingt und eigenthümlich belebt, ist unerläßliche Forderung wie an die epische so noch mehr an die tragische Charakteristik. Aus jenem Mittelpunkte muß sich die Thatkraft mit zusammengehaltener Energie entwickeln, durch denselben müssen selbst scheinbar widerstrebende Elemente sich zu einem Leben verbinden; mit demselben steht der tragische Held in seiner Zeit, Nation in entsprechenden Sitten, in einer bestimmten Wirklichkeit. So gewinnt der Charakter Mark und Bein und Folgerichtigkeit, welche Letztere oft selbst aus anscheinenden Widersprüchen um so künstlerischer und somit ästhetisch-interessanter hervortreten kann, als die Auflösung und Ausgleichung des Verschiedenen und Entgegenstrebenden meistens eine ungewöhnlichere Wirkung zu haben pflegt.

Daß in der Tragödie die Zahl der Personen der Regel nach möglichst gering, wenigstens bei Weitem geringer als im Epos seyn müsse, leuchtet aus dem, was bisher über die eigenthümliche Bedeutung der tragischen Handlung gesagt worden, von selbst ein; so wie

auch dieses, daß hierbei gleichfalls bedingende Rücksicht auf die jedesmalige Art des Trauerspiels zu nehmen sey. Indeß auch in Absicht auf Personenzahl macht sich der Unterschied zwischen der antiken und romantischen Tragödie geltend.

Sehr viel kommt endlich noch auf das gehörige Verhältniß und die Gruppirung der Charaktere an. Diese müssen nicht nur im Vergleich mit der Hauptperson sich verschieden abstufen, sondern auch hier mehr, als in andern dramatischen und selbst epischen Dichtungen, auf jene stets bezogen werden, um deren Wirken entweder freundschaftlich zu beleuchten, zu fördern, oder auch durch ihren Gegensatz zu entschiedneren Aeußerungen hervorzurufen, es nach seiner Eigenthümlichkeit zu veranschaulichen, zu bestimmen. Je mehr dagegen die Nebenpersonen in der Tragödie für sich handeln, je selbstständiger sie in eigenen Kreisen ausgebildet sich charakteristisch bewegen, desto mehr ziehen sie die Anschauung von der Hauptperson ab, desto weniger gestatten sie derselben, selbstkräftig die Handlung zu tragen, desto mehr schwächen sie den tragischen Effekt.

Anm. Weitere Erörterung der obigen Lehre über Charakteristik durch betreffende Beispiele. — Nähere Darlegung des Unterschieds zwischen dem antiken und modernen Trauerspiele auch aus diesem Gesichtspunkte. Historisch-kritische Bemerkungen rücksichtlich der verschiedenen Ansichten über die tragische Charakteristik im Allgemeinen und über die Darstellung böser Charaktere im Besondern.

§. 211.

5) Einkleidung der Tragödie. Das Hauptsächlichste betrifft hier die Sprache oder den tragischen Ausdruck (die tragische Diktion). Zunächst muß er sich mit Anstand über den Ton des gewöhnlichern Lebens

Digitized by Google

erheben. Ihm ziemt insofern weder die Nachlässigkeit noch der Sprachgebrauch, welche jenem zu eignen pflegen. Er muß sich aber auch mit Freiheit in seinem höheren Kreise bewegen, sich also eben so wenig durch vornehme Ziererei und gesuchte Eleganz bemerklich machen wollen; als durch konventionellen Zwang bedingen lassen. Dagegen sind edle Haltung, ungesuchtes, prunkloses Pathos, gediegene Bildung und lebendige Anschaulichkeit nothwendige Erfordernisse desselben. Umständliche Breite, sinnlich-üppige Pracht, hochtönende, rhetorische Rednerei, majestätisches Erheben, imposante Symbolik, Eigenschaften, welche zum Theil der Epopöe wohl anstehen, müssen der Regel nach der Tragödie fremd bleiben. Uebrigens greift die tragische Handlung in die Tiefe menschlicher Gefühle, erweckt, belebt, erhebt sie; Gleiches kann sie rücksichtlich der Leidenschaften. Daher wird oft im Fortgange der Handlung der Fall eintreten, daß die Gemüthsstimmung der Haupt- oder auch der andern theilnehmenden Personen bis zur lyrischen Schwunghöhe steigt, die Leidenschaft die äußerste Grenze des Pathos berührt. Wo dieses geschieht, muß sich die Sprache aus ihrer edlen Gelassenheit zu der Kühnheit und Lebendigkeit lyrischer Begeisterung erheben. Auch kann es die Natur der Sache fordern, daß der dramatische Ton ganz in den epischen übergehe, da nämlich, wo Vorfälle, welche mit dem darzustellenden Gegenstande in Verbindung stehen, zu erzählen sind. Je nach der Art solcher Vorfälle wird sich die Rede bis zur epischen Größe erheben können. Allein im Ganzen muß sich die tragisch-dramatische Diktion in der oben bezeichneten eigenthümlichen Weise charakterisiren. Sophokles und Göthe sind in dieser Hinsicht musterhaft. — Weiter fordert die dramatische Richtung des

Digitized by Google

Sprachvortrags, daß die tragische Rede so viel möglich motivire, also wirkliche dramatische Bedeutung habe, weniger schildere, was mehr der epischen zukommt. Daß der Gang derselben rascher seyn müsse, als jener der epischen, begreift sich von selbst.

Die rhythmische Gestaltung des tragischen Vortrags angehend, darf aus dem Standpunkte der eigentlichen Tragödie wohl behauptet werden, daß im Allgemeinen der Vers, also der eigentlich gebundene Rhythmus, die angemessene Form sey. Sie ziemt dem edlen, ernsten Gange, welcher dadurch vor möglicher Uebereilung, schwankendem Ausschreiten, etwaigem Hinabsinken in das Gewöhnliche bewahrt, somit in seiner geziemenden Haltung unterstützt werden kann. Ohne den Vers wird der Kothurn gar leicht mit dem Sokkus vertauscht. Jedoch wird der prosaische Vortrag bei gewissen Arten des Trauerspiels dem tragischen Charakter nicht geradezu widerstreben. — Die tragische Versart muß nun aber geeignet seyn, zunächst die Sprache bei aller Erhebung über den Ton des Lebens doch in ungezwungener Haltung und Bewegung dem Leben anzunähern; weiter darf sie den schnellern Gang des Dialogs nicht hindern und endlich muß sie sich leicht den lyrischen Weisen anschließen oder dieselben in sich aufnehmen können. Daß hierfür der senarische Jambus (Trimeter) vorzugsweise geeignet sey, beweist seine rhythmische Eigenthümlichkeit wie die tragisch-dramatische Praxis; daß indeß nach Maßgabe der verschiedenen Nationalsprachen auch andere Versarten z. B. die trochäische, ja selbst der Alexandriner mit Glück gebraucht werden können, wofern sich nur eine gewandte Muse ihrer annimmt, wird nicht minder durch die Geschichte der tragischen Literatur bewiesen. Verwerflich

Digitized by Google

bleibt aber jedenfalls eine willkührliche, bunte Mischung vielartiger Versmaße, wie solche von deutschen Dichtern jüngst hier und da versucht worden ist.

Anm. 1. Historisch-kritische Bemerkungen über den Styl und Rhythmus der Tragödie. Aeschylus, Sophokles und Euripides; Shakspeare, Calderon, Corneille und Racine, Schiller und Göthe.

Anm. 2. Ueber die verschiedenen Arten des Trauerspiels. Das heroische (Tragödie im engern Sinne), das romantische (im engern Sinne mit seinen verschiedenen Formen), das bürgerliche, das humoristische. In wiefern können die beiden letztern Arten wirklich tragische Bedeutung haben? — Ueber die Möglichkeit vielfacher Abstufungen der Tragödie. Die allgemeinen Grundsätze, welche obige Theorie entwickelt hat, müssen indeß mehr oder minder auf jede dramatische Darstellung angewandt werden können, welche für wirklich tragisch gelten, also auch ein wahrhaft ästhetisches Trauerspiel seyn will.

2. Nebenarten der dramatischen Dichtkunst. (Das Schauspiel im engern Sinne).

§. 212.

Wenn gleich das Leben nach seinen äußersten Grenzen nur die zwei Hauptseiten, die heitere Lust und die ernste Trauer, darbietet; so bewegt es sich doch in mannichfaltigen Abstufungen zwischen diesen beiden Gegensätzen hin und wieder, bald dem einen, bald dem andern mehr zugewandt, bald die Mitte in ihrer heiter-ernsten Ruhe darstellend. Die Poesie darf es versuchen, auch dieser Wirklichkeit sich zu bemächtigen, sie in freier Anschauung aufzufassen, in neuer lebendiger Gestaltung zu entwickeln und als eine wiedererzeugte und neugeborene Wirklichkeit darzustellen. Auf diese Weise entstehen so viele verschie-

Digitized by Google

dene dramatische Neben- und Mittelarten, [welche man insgesammt mit dem Namen Schauspiel (im engern Sinne) bezeichnen kann] als es typisch-eigenthümliche, der poetischen Auffassung nicht schlechthin widerstrebende Lebensrichtungen zwischen den beiden äußersten entgegengesetzten geben kann. Diese dramatischen Mittelarten entsprechen somit den hauptsächlichern Abstufungen des mittlern Lebens, welche jedoch in ihrer typischen Fest- und Ausbildung von allerlei national-zeitlich-geschichtlich-eigenthümlichen Bedingungen und Einflüssen abhängen, so, daß die bezüglichen dramatischen Dichtarten keine durchgängige Allgemeinheit in Absicht auf die Geschichte der Poesie ansprechen können. (§. 203). Eine Theorie der Dichtkunst aber, welche sich von dem Vorwurfe einseitiger Beschränkung des schaffenden Genies frei bewahren will, muß wenigstens die hauptsächlichsten, theils empirisch gegebenen, theils aprioriſch zu erkennenden, mittleren Lebensrichtungen anhalten, um in Beziehung auf sie die allgemeinern Grundsätze möglicher dramatischer Auffassung und Darstellung zu entwickeln.

§. 213.

Betrachtet man nun die Mittelstufen zwischen dem reinen Scherze und dem reinen Ernste; so können sich dieselben in folgenden typischen Formen eigenthümlich festbilden.

Zunächst ist zwischen Scherz und Ernst selbst eine solche elementarische Verbindung möglich, daß dadurch Lebenserscheinungen entstehen, in welchen jene zwei Seiten entweder als sich gegenseitig erzeugend, oder hebend, oder kontrastirend zur einheitlichen Anschauung kommen. Wenn die poetische Auffassung diese Gegenseitigkeit freischaffend neu gestaltet und in derselben gleichsam aus weltanschauendem Standpunkte die idealische Begründung

Digitized by Google

der Freuden und Leiden des Lebens mittelst gegenwärtiger Handlung nachweist, entspringt eine Art dramatischer Dichtung, welche man das humoristische Schauspiel nennen kann. Die hauptsächlichste Anforderung ist hier die lebendig-einheitliche Verbindung des Scherzes und Ernstes nach den mannichfaltigen Weisen, die beide selbst annehmen können. Es darf also kein bloß äußerliches Zusammenstellen jener zwei Seiten statt finden, noch dürfen beide in einen wirklichen Gegensatz in der Art treten, daß sie sich in ihrer eigenthümlichen Bedeutung und Wirksamkeit geradezu aufheben. Verwickelung, Vielseitigkeit, tiefe und bedeutsame Charakteristik, Gewandtheit in der Sprache nach allen ihren Abstufungen und künstlerische Weisheit rücksichtlich des Gebrauchs derselben je nach dem Wechsel des Niedrigen mit dem Höheren, des Gemeinen mit dem Edlen, der Betrachtung mit der lebendigsten und zartesten Gemüthlichkeit, sind eben so viele unerläßliche Anforderungen, welche an ein wahrhaft humoristisches Schauspiel gestellt werden müssen.

Mit demselben verwandt ist das romantische Schauspiel. Auch in ihm treten Scherz und Ernst, sich mannichfaltig begegnend, zusammen. Doch hat die Verbindung hier nicht die Veranschaulichung jenes Weltgesetzes rücksichtlich menschlicher Lebensschicksale zum Gegenstande, sondern sie will gleichsam durch die poetische Farbengebung, welche aus jener Mischung sich eigenthümlich gestalten läßt, ästhetisch interessiren. Freude und Schmerz, Lust und Leid, Scherz und Ernst, Thorheit und Weisheit spielen hier wechselnd durcheinander, bloß um in diesem bunten Wechsel einen eigenthümlichen Zauber zu vermitteln, welcher durch seine lebendige Anschaulichkeit das Gefühl und die Phantasie über die

Digitized by Google

bestimmte Wirklichkeit in leichter Bewegung emporhebt. Höchste Vielseitigkeit der Beziehungen, möglichste Mannichfaltigkeit in der Abstufung der Scenen, leichte Uebergänge vom Lichte zum Dunkel und umgekehrt, auffallende Kontrastirung, überraschende Situationen, Ereignisse und Auflösungen, sprachfigürliche Anschaulichkeit, frisches, reiches Kolorit, Leichtigkeit, gewandtes Auf- und Abbewegen in der Sprache und Darstellung überhaupt, eignen vorzüglich dem romantischen Schauspiele.

Anm. Historisch-kritische Bemerkungen über das humoristische und romantische Schauspiel. Warum konnten beide Arten sich nicht im klassischen Alterthume ausbilden? — Englisches und spanisches Theater, besonders das ältere. Die romantischen Schauspiele sind eigentliche Phantasiestücke, und insofern ist selbst der Sommernachtstraum und der Sturm von Shakspeare ihnen zuzugesellen. Tiek's Kaiser Oktavianus. — Ueber die sogenannte Tragikomödie. Soll sie ästhetische Bedeutung haben, also kein bloß äußerliches Entgegensetzen von Scherz und Ernst seyn; so wird sie entweder dem humoristischen oder dem romantischen Schauspiele, je nachdem die Verbindung der beiden Elemente in ihr statt findet, unterzuordnen seyn.

§. 214.

Dem Ernste, jedoch nicht dem äußersten, welcher den Schmerz und die Trauer einschließt, nähert sich das menschliche Leben in der Richtung auf das Religiöse und das Sittliche, insofern es besonders mit jenem zusammenhängt. Auch dieses Verhältniß des Menschen kann die Dichtung zur dramatischen Anschauung bringen, und so entsteht das geistliche Schauspiel, welches bald mehr den religiösen Glauben nach seiner dogmatischen Ausbildung, bald mehr die sittlichen Beziehungen des Menschen in lebendig sich gestaltenden Handlungen dar-

Digitized by Google

stellt. Hier ist nun vorzüglich zu berücksichtigen, daß die darzustellende Gegenstände bekannt und der sie betreffende Glaube mehr oder minder Volks- und Zeitglaube sey, daß der dem Religiösen eigenthümliche Ernst nicht verletzt, daß die religiöse Erhebung und Rührung, das Gefühl der Andacht durch ästhetische Ausführung, also durch die veranschaulichende Handlung selbst bewirkt werde. Die Verwickelung muß einfach seyn, das dramatische Interesse mehr durch den feierlichen Charakter der Handlung und die Heiligkeit göttlicher Geheimnisse, als durch Spannung der Erwartung und überraschende Auflösung begründet werden. Wo das Religiös-Sittliche nächster Gegenstand ist, soll es nicht aus dem Gesichtspunkte der Pflicht und des Gebots, nicht in allgemeinen Lehren, sondern in künstlerischer Individualisirung und ästhetisch-unmittelbarer Lebenserscheinung vorgeführt werden.

Anm. Historisch-kritische Bemerkungen. Aesthetische Würdigung der Mysterien und Moralitäten des Mittelalters, der Autos Sakramentales der Spanier (Calderon.) Ueber die dramatischen Allegorien in Beziehung auf das geistliche Schauspiel. —

§. 215.

Eine eigenthümliche Richtung nimmt das menschliche Leben in Absicht auf geschichtliche Ereignisse und Thaten. Insofern diese bloß aus ihrem geschichtlichen Standpunkte und nach ihrer geschichtlichen Bedeutung poetisch aufgefaßt und dramatisch veranschaulicht werden, bildet sich das historische Schauspiel. Es unterscheidet sich von der Tragödie, welche gleichfalls staats- und menschen geschichtliche Begebenheiten zu ihrem Stoffe nehmen kann, dadurch, daß sie nicht das Tragische, was in einer Begebenheit liegen mag,

Digitized by Google

zur ästhetischen Anschauung bringen will, sondern eben nur die geschichtliche Geltung und Wirksamkeit; von dem Epos, mit dem das historische Schauspiel gleichfalls die geschichtliche Gegebenheit gemein hat, unterscheidet es sich hauptsächlich einerseits dadurch, daß es das Geschichtliche nicht in der Form der Geschichte poetisch darstellt, andererseits dadurch, daß es den geschichtlichen Stoff seiner selbstwegen und nach seinen in ihm liegenden Beziehungen veranschaulicht, während das Epos denselben bloß als Grundlage nimmt zur poetischen Konstruktion des verhängnißvollen Weltlaufs in der Geschichte des menschlichen Geschlechts. Vorzüglich sind es national-geschichtliche Begebenheiten, welche von dem historischen Schauspiele wirksame ästhetische Veranschaulichung erwarten dürfen. Einfachheit der dramatischen Komposition, einheitliche Abschließung des geschichtlichen Stoffs in bestimmter Handlung, angemessene Individualisirung ohne Beeinträchtigung des eigentlich geschichtlichen Interesses, lebendiger, aber nicht zu rascher Gang, Anschaulichkeit der Sprache bei ruhiger Haltung und mäßiger Erhebung, sind hauptsächlichste Eigenschaften dieser Art von Schauspielen, welche in mehrfachen Formen ausgeführt werden können je nach der Beschaffenheit des Stoffs und der Beziehungen, welche die Dichtung an demselben veranschaulicht.

Anm. Erinnerung an die heroische Komödie der Spanier (besonders an die Calderon'sche); an die historischen Schauspiele Shakspeare's, an einige deutsche Stücke der Art z. B. Göthe's Götz von Berlichingen.

§. 216.

Ein vielseitiges Mittelleben bildet die Familie, wie sie sich in der modernen Zeit unter den politischen und

Digitized by Google

religiösen Verhältnissen entwickelt hat. Wie nahe auch die Familienbeziehungen den Menschen in der Wirklichkeit berühren mögen, wie schwer auch bei ihnen die Idealisirung in der Regel seyn mag; so bieten sie sich dennoch der poetischen Auffassung nach vielen Seiten und Kreisen. Es kommt hier vorzüglich darauf an, daß gerade solche Richtungen gewählt werden, welche sich leichter von dem Scheine der gemeinen alltäglichen Wirklichkeit befreien, und in das Gebiet des Aesthetischen erheben lassen. Freudige und traurige Schicksale begegnen und vergesellschaften sich hier in so vielfachen und oft in so anziehenden Weisen, daß sie sich der Dichtung wie von selbst darbieten. In der dramatischen Form zur Anschauung gebracht, bilden sie das Familiendrama. Dieses kann sich nun in verschiedenen Abstufungen gestalten, bald mehr der heitern, bald mehr der dunkeln Seite zuwenden, bald ruhig-einfach, bald kabalistisch-verwickelt, und durch vielfaches Schicksal bewegt erscheinen u. s. w. Welche Form es aber auch annehme, die erste und wesentlichste Rücksicht bleibt immer die poetische Konstruktion, die, wie angedeutet worden, hier wegen der zu nahen Wirklichkeit oft schwer werden muß. Treue, Natürlichkeit, Wahrheit bei freier Erhebung über das Gewöhnliche in seiner Unmittelbarkeit sind keine leichten Forderungen, welche die Theorie an diese Art Schauspiele zu machen hat. Die Sprache muß sich ohne vornehme Haltung durch Bildung, feine Wahl des Ausdrucks und leichten fließenden Dialog auszeichnen.

Anm. Historisch-kritische Bemerkungen. — Warum konnte das Familiendrama sich bei den Griechen nicht ausbilden? Erinnerung an die weinerliche Komödie (Comédie larmogante). Diderot. Iffland. — Das sonst gewöhnlich sogenannte Luß-

Digitized by Google

spiel gehört eigentlich hierher. So Lessing's Minna von Barnhelm; Engel's dankbarer Sohn; Göthe's Geschwister und viele andere, mit jenem Ausdrucke bezeichnete Dramen.

§. 217.

Es giebt endlich aber auch Lebensrichtungen, Handlungen, deren Gegenstand weder dem Gebiete des Humors und der Romantik, noch dem der Geschichte und Familie angehört; sondern die entweder einzelne menschliche Interessen, eigenthümliche Verhältnisse, besondere Schicksale betreffen, oder sich in Kreisen bewegen, welche, außer den streng bürgerlichen Beziehungen gelegen, die reine Natürlichkeit darstellen. Je nachdem nun die Dichtung die eine oder die andere Seite in dramatischer Entwickelungsweise zur Anschauung bringt, entsteht eine große Zahl eigenthümlicher Schauspielarten, welche schwer unter allgemeine, bezeichnende Rubricken zu bringen sind. Doch kann die Theorie, das Hauptsächlichere hervorhebend, das lyrische, didaktische, epische Drama, das dramatische Sittengemälde und das eigentlich idyllische Drama näher bezeichnen. Im lyrischen Schauspiele werden Gemüthsstimmungen und Gefühlsbewegungen z. B. Liebe, Freundschaft, Haß und Aehnliches, unabhängig von Familien- oder andern bürgerlich-bestimmten Verhältnissen, mittelst der Handlung zu reiner Anschauung vorgeführt; im didaktischen entwickelt sich eine Ansicht, oder es gestaltet sich ein Leben, in welchem Meinungen, Lehrsätze u. s. w. durch dramatischen Verkehr nicht gelehrt, sondern individualisirt dargestellt werden. Bei dieser Art von Schauspielen ist erste und wichtigste Rücksicht, den didaktischen Zweck nicht gleichsam äußerlich als solchen zu setzen, wofür sich die

Digitized by Google

Handlung entwickelt, sondern die Handlung selbst muß didaktisch seyn, muß durch ihren rein ästhetischen Charakter, somit als wahres Kunstwerk, eigenthümlich interessiren. Das epische Drama stellt individuelle Begebenheiten oder Lebensschicksale dar, rein ihrer selbst wegen, oder insofern sie durch sich, durch die Art ihres Werdens und Geschehns ästhetisch anziehend sind. Weder etwaige geschichtliche Bedeutung, noch Charakteristik, noch tragische Wirksamkeit dürfen dabei als hauptsächliche Rücksichten gelten und die Anschauung von dem Begebenheitlichen selbst abziehen. Das epische Drama entspricht vorzüglich der poetischen Erzählung, so daß man sagen könnte, es sey die dramatische Umdichtung der poetischen Erzählung, ohne jedoch damit zu wollen, daß die episch-dramatische Auffassung einer Begebenheit die episch-erzählende voraussetze. Vielmehr wird aus dem Gesichtspunkte der dramatischen Selbstständigkeit in der Regel das Gegentheil gefordert werden müssen, nämlich ursprüngliche dramatische Auffassung. Das epische Drama kann sich nun fast in eben so vielen Weisen verwirklichen, als die poetische Erzählung. Es wird bald novellenartigen, bald mährchenhaften und balladenartigen Stoff veranschaulichen, bald mehr dem Scherze und der Heiterkeit, bald mehr dem Ernste und der Trauer zuneigen können. — Das dramatische Sittengemälde entfaltet in der Handlung und ihrem Werden Lebensarten bestimmter Zeiten und Nationen gerade ihrer selbst wegen. Treue, Wahrheit, Lebendigkeit bei freier Auffassung und origineller Wiederdarstellung sind hier besonders zu beachtende Forderungen. Die allgemeinen, herrschenden Sitten können sich nun vorzüglich an Charakteren oder in und an der Handlung selbst

Digitized by Google

abbilden und individualisiren. Wo das Erstere der Fall ist, müssen die Charaktere so gewählt und in solchen Beziehungen aufgefaßt werden, daß sie für Repräsentanten bestimmter, in einer Zeit, Nation und Standesart vorwaltender Sitten gelten können; wo das Andere vorgezogen wird, muß die Handlung selbst in Ansicht auf die darzustellenden Sitten charakteristisch seyn. Jedenfalls sollen bei dramatischen Sittengemälden persönliche und begebenheitliche Charakteristik nie zu sehr vereinzelt und getrennt erscheinen; die lebendige Wechselbedingung beider wird, nach Maßgabe der Umstände modificirt, das Gemälde kenntlicher, frischer, anschaulicher machen.

Das idyllische Drama beschreibt seine eigenen Kreise, indem es Lebensrichtungen vorführt, welche in ihrem Charakter und ihren Motiven das reine, freundliche Naturseyn des Menschen umfassen. Hiermit ist auch zugleich die hauptsächlichste Forderung angedeutet, die nämlich, daß diese Art Schauspiel, um sich als eine besondere und eigenthümliche bestimmen und feststellen zu können, in der Handlung gerade die unbefangene, von keinen positiven Verhältnissen bedingte und abhängige Befreundung des Menschen mit der Natur darstelle. Es muß also nicht sowohl das Menschenleben an und für sich, als vielmehr die Natur in demselben zu klarer, ästhetisch-interessanter Anschauung vermitteln. So verschieden nun die Naturseiten sind, welche in dem menschlichen Leben und Streben sich abspiegeln können, und dabei an und für sich die ästhetische Auffassung nicht ausschließen; so verschieden erscheint auch das idyllische Drama. Bald ist es die reine Freude an der Natur und ihren lebendigen Schöpfungen, bald eine freie Lebensart in der Natur, bald eine naive, freundliche

Digitized by Google

Beschäftigung mit natürlichen Beziehungen, welche in einer dramatisch abgeschlossenen, also in sich vollständigen und einheitlichen Handlung vergegenwärtiget werden. Daß mithin das sogenannte Schäferspiel nicht die einzige oder auch nur vorzüglichste Art des idyllischen Drama sey, ergiebt sich von selbst.

Anm. Historisch-kritische Bemerkungen.

§. 218.

Die Verbindung der Musik mit dem Drama kann dessen Charakter an und für sich nicht ändern. Eben deshalb können auch die Singspiele keine besondere Arten dramatischer Dichtkunst bilden; vielmehr werden die meisten Arten der dramatischen Dichtkunst sich mit der Musik vereinigen lassen. Jedoch muß aus dem rein ästhetischen und wahrhaften Kunststandpunkte über das Singspiel Folgendes bemerkt werden.

1) Es muß in seiner Gesammterscheinung eine künstlerische Einheit darstellen.

2) Eben daher muß aber auch die Auffassung gewissermaßen einheitlich seyn, d. h. die dramatische Handlung muß aus dem Gesichtspunkte der Musik und diese aus dem der Handlung statt finden.

3) Hierzu wird aber erfordert, daß entweder ein gegebenes dramatisches Dichtwerk von dem musikalischen Künstler poetisch aufgefaßt, und nach seinem Verhältnisse zur musikalischen Darstellung angeschauet werde, oder daß der Dichter mit Rücksicht auf musikalische Darstellung seine Dichtung entwickele.

4) Nie soll das dramatische Interesse ganz zurücktreten, weil dadurch auch der dramatische Charakter der Musik unmöglich gemacht wird, hiermit zugleich die

Digitized by Google

Eigenthümlichkeit der Oper, als eines dramatischen Kunstwerks, aufhört.

5) Daß indeß die dramatische Entwickelung sich nicht auf eine Weise geltend machen dürfe, welche der musikalischen Vereinigung und dem Geiste der Musik widerstreitet, begreift sich von selbst; denn auch so würde abermals kein einheitlich-dramatisches Kunstwerk erscheinen können.

6) Ueberhaupt soll der Tonkünstler in Absicht auf das Singspiel eben so dramatisch dichten, als der sprachliche Dichter.

Anm. Ueber die ästhetische Begründung und Möglichkeit des Singspiels. Weitere Erörterung des Verhältnisses zwischen der dramatischen und musikalischen Kunst in Absicht auf das Singspiel oder musikalische Drama. Andeutungen hinsichtlich der technisch-äußeren Form des Singspiels. — Unterschied zwischen einem rein dramatisch-musikalischen Kunstwerke und einem bloßen dramatisch-musikalischen Unterhaltungsstücke. — Die eigentliche Oper, das Melodram, das Oratorium (eigentlich nur eine dramatisirte größere Kantate.)

§. 219.

Ueber die Geschichte der dramatischen Dichtkunst überhaupt vergl. vorzüglich W. A. Schlegel, Vorlesungen über die dramat. Dichtkunst. Heidelberg, 1809. Erste Ausg. (1824 die zweite). — Außerdem *L. Riccoboni*, Reflexions historiques et crit. sur les différents théâtres de l'Europe. Amst. 1740. *Signorelli*, Storia critica de' Teatri antichi e moderni. Nap. 1777. — Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Stuttgart. 1750.

Die Geschichte der dramatischen Dichtkunst reicht weder so hoch hinauf, noch ist sie so umfassend, als die der lyrischen und epischen. Der Grund hiervon liegt wohl

Digitized by Google

vorzüglich in zwei Punkten. Einerseits nämlich gehört zur Ausbildung der dramatischen Poesie ein höherer Grad der geselligen Kultur, eine gewisse Oeffentlichkeit des Lebens, geschichtliche wie überhaupt gesellschaftliche Erfahrung; andererseits fordert sie eine größere Gewandtheit der poetischen Auffassungs- und Darstellungsgabe, welche, mit dem gegebenen Leben innigst vertrauet, sich doch über dasselbe zu erheben im Stande seyn muß, um es in seiner gegenständlichen Beschaffenheit und Weise vorzuführen, oder es gehört dazu ein vorzüglicher Grad objektiver Anschauung und Gestaltung.

Die ersten Anfänge dramatischer Dichtkunst finden sich geschichtlich bei den Griechen; denn die etwaigen bekannt gewordenen orientalischen Versuche dieser Art, z. B. in der indischen Literatur, sind viel späterer Zeit. — Das griechische Drama hat seine Wurzel in den alten bacchischen Festgesängen, welche theils stürmische Begeisterung, in Dithyrambenchören, theils ausgelassenen Spott ausdrückten. Einmischung monologischer Darstellungen, wodurch der Chorgesang unterbrochen wurde. Das Satyrn-Drama (Drama satyricon) steht mit jenen Festgesängen und Festbelustigungen in Verbindung und ist eine Art Tragikomödie. Allmählige Scheidung des Ernsthaften und Scherzhaften, welches sich anfänglich in jenen Gesängen und Darstellungen vermischte, durch Thespis und Susarion (beide Solon's Zeitgenossen), so daß jener für den Urheber der Tragödie, dieser für den der Komödie gehalten wird. Phrynichos (um 500 J. v. Ch.) gab dem mythologisch-tragischen Monologe des Thespis mehr Ausbildung. Das Satyrn-Drama verband sich fast gleichzeitig mit der Tragödie in der Form eines Nachspiels, nachdem es durch Pratinas (um 500) der Kunstform mehr angenähert

Digitized by Google

worden war. (Entstehung der Tetralogie). Aeschylus († 467) erhob die Tragödie zu einem eigentlichen Drama und gab derselben ihre bestimmte Form, indem er den durchgängigen tragischen Monolog verdrängte und an dessen Stelle die dialogische Entwickelung mittelst zweier Personen treten ließ. Der Chor waltet bei ihm noch vor und gemahnt an den geschichtlichen Ursprung des griechischen Dramas. Auch führte er zuerst einen scenischen Apparat ein und begründete damit die eigentliche Bühnendarstellung. Von fünfundsiebenzig oder neunzig Tragödien sind nur sieben erhalten worden. (Deutsch einzeln z. B. v. W. v. Humbold [Agamemnon]. Vier Tragödien v. F. L. Gr. v. Stollberg. Die Perser in Wieland's attisch. Museum. Bd. IV. St. 1. Mehreres einzeln von Conz. Einiges von H. Voß.). — Sophokles († 405 J. v. Ch.). Vollender der griech. Tragödie. Einführung einer dritten handelnden Person; Ausbildung des tragischen Entwickelungsganges und bestimmterer Charakteristik; Unterordnung des Chors unter die eigentliche Handlung; Feststellung des Scenographischen. Er soll über hundert Tragödien geschrieben haben, wovon jedoch nur noch sieben übrig sind. (Deutsch theils einzeln z. B. der Oedipus von Meinecke u. s. w. theils vollständig zuerst von den Brüdern Grafen von Stollberg. 1788. Später von Solger. 1808. Neuerdings von Thudichum.). Euripides († 404). Einführung philosophischer Richtung, rhetorischen Tons, leidenschaftlicher Charakteristik. Von mehr als hundert Trauerspielen sind nur noch neunzehn und der Anfang des zwanzigsten übrig. Außerdem ist von ihm das satyrische Drama, der Cyklope, das Einzige vollständig erhaltene überhaupt, auf uns gekommen. (Deutsch von Bothe). — Die griechische Komödie wurde, nach-

Digitized by Google

dem Susarion fast ein Jahrhundert zuvor deren rohen Anfang gesetzt hatte, durch Epicharmus (zwischen 490 u. 480) zuerst mehr künstlerisch ausgebildet. Mit ihm beginnt daher auch die sogenannte alte Komödie, worauf zur Zeit des peloponnesischen Kriegs die mittlere folgte, aus welcher unvermerkt zu Alexander's Zeit die neue hervorging. Die alte Komödie war der vollendete Gegensatz der Tragödie in Ton und Richtung, obwohl wie jene national. Höchste Freiheit und Ausgelassenheit mit bestimmter politischer und zwar demokratisch-republikanischer Tendenz. Darum blühete sie auch nur so lange, als die Selbstständigkeit der demokratischen Verfassung in Athen vorherrschte. (Von 480 bis gegen 400). Die attisch-griechische Literatur zählte eine große Menge Komiker, von deren zahlreichen Werken jedoch nur Einiges und zwar eines Einzigen, des Aristophanes, übrig geblieben ist. Dieser indeß (blühete in der zweiten Hälfte des fünften Jahrh. v. Ch. beiläufig 430) kann als vollendetes Muster der alten Komödie gelten. Von seinen mehr als fünfzig Lustspielen haben sich nur eilf erhalten. Eins derselben, der Plutus, trägt mehr den Charakter der mittlern Komödie und stellt gleichsam den Uebergang dar. (Deutsch einzeln z. B. von Wieland die Acharner im deutschen Merkur von 1794. Im dritten Theile, und die Ritter im attisch. Museum. Bd. II. St. 1. So die Wolken von Fr. A. Wolf; Mehreres von F. G. Welker; vollständig von J. H. Voß. 1821.). Nach Aristophanes bildete sich die mittlere Komödie aus, welche die persönlich-satyrische Richtung aufgab und statt derselben die maskirte und charakteristisch-bezeichnende aufnahm. Als auch diese verboten wurde, trat die neue Komödie ein, deren Eigenthümlichkeit in der Verbannung des Chors, in der

Digitized by Google

Darstellung allgemeiner erdichteter Charaktere und in der feinen attischen Decenz bestand. In dieser Art waren vor Andern ausgezeichnet Philemon († 262) und Menander († 290), von deren Werken bloße Bruchstücke auf uns gekommen sind. — Als Mimendichter verdient Sophron Erwähnung (welcher in der zweiten Hälfte des fünften Jahrh. v. Chr. blühete). Ueber das griech. Drama vergl. *a)* über das Allgem. *Schneider*, De originibus tragoediae et comoediae graecae. Bresl. 1817. *Brumoy*, Théâtre des Grecs. 1733. Neueste Ausgabe besorgt von *Raoul Rochette* 1820. Genelli, das Theater zu Athen. 1818. *Hug. Grotii*, excerpta ex tragoed. et comoed. Graecorum. 1626. *b)* Ueber die Tragödie. *Heeren*, De chori Graecorum tragici natura et indole. Gottingae, 1784. *G. Hermann*, De compositione tetralogiarum tragicarum. 1819. Welcker, Ueber die äschileische Trilogie. 1825. *Auger*, De la tragédie grecque. Deutsch mit Anm. Leipzig, 1792. *Boeckh*, Graecae tragoediae principum, Aeschyli, Sophocl. et Eurip. num ea, quae supersunt, et genuina omnia, sint et forma primitiva servata etc. Heidelb. 1808. Ein Verzeichniß der andern griechischen Tragiker findet man in Fabricii bibl. Graeca. Vol. II. ed. Harles. — *c)* Ueber das satyrische Drama. *J. G. Buhle*, De fabula satyrica Graecorum. Gott. 1787. *Eichstaedt*, De dramate comico-satyrico 1793. *G. Hermann*, De dramate comico-satyrico, in comm. Societ. phil. Lips. V. 1. P. 2. — *d)* Ueber die Komödie. *Brumoy* l. c. *Vatry*, Recherches sur l'origine etc. de la comédie grecque; in den Mém. de l'Acad. des Inscr. Tom. XXV. Flögel, Geschichte der kom. Literatur. Bd. IV. Kanngießer, Die alte komische Bühne in Athen. 1817. Ein Verzeichniß der verloren gegangenen griechischen Komiker s. in Fabricii bibl. Gr. II.

Digitized by Google

Die römische Literatur ist in der dramatischen Dichtkunst eben so unselbstständig und im Ganzen unnational, als in der epischen. Ursprung wie Fortgang des römischen Drama ist durch Ausländisches veranlaßt, bedingt und vermittelt. Aus Etrurien kamen im Anfange des vierten Jahrh. v. Ch. die ersten mimischen Darstellungen als Sühnmittel nach Rom, welche, längere Zeit hindurch mit improvisirten rohen Possen und Scherzreden (carmina fescennina) verbunden, zu einer Art Schauspiel gemischten Inhalts (satyrae oder saturae) sich gestalteten, die anfangs als augenblickliche Erzeugnisse geselliger Laune von der vornehmern römischen Jugend vorgestellt, bald aber als vorbereitete Stücke eigentlichen Schauspielern (histriones) überlassen wurden. An diese satyrischen, meistens die Sitten des Landvolks in ungebildeter Weise darstellenden Possenspiele schlossen sich in der Folge die Atellanen (von Atellae, einer kleinen Stadt in Campanien also benannt), welche, dem Inhalte und der Richtung nach jenen Spielen ähnlich, in der asciſchen oder alten Landessprache Italien's und anfänglich gleichfalls von der angesehnen römischen Jugend aufgeführt wurden. Diesen Darstellungen suchte nun zuerst Livius Andronikus um die Mitte des dritten Jahrh. v. Ch. nach griechischem Muster eine regelmäßige Bildung und dramatische Kunstform zu geben. So entstand die comoedia palliata, welche fast dem ganzen Charakter nach griechisch war, während die comoedia togata (eben jene mit den Atellanen vereinten satyrischen, einheimischen Stoff enthaltenden Possenspiele) gemach ihr altes Ansehn verlor. Gleichzeitig führte derselbe Dichter auch das Trauerspiel, welches gar keine Wurzeln im einheimischen Boden hatte, nach griechischer Weise in ungebildeter, versloser

Digitized by Google

Sprache ein. An Liv. Andronikus reihete sich schon nach einigen Jahren Cn. Nävius, welcher, den Beifall des Haufens erstrebend, die Derbheit und satyrische Ausgelassenheit der alten griechischen Komödie aufnahm. M. Accius Plautus († 184 v. Ch.) arbeitete fünfzig Jahre später seine Lustspiele nach der Weise der neueren griechischen Komödie in einer schon ziemlich ausgebildeten versificirten lateinischen Sprache und mehr nach den Forderungen dramatischer Kunst. Von 130 ihm beigelegten Lustspielen scheinen kaum einige zwanzig (nach Varro einundzwanzig) echt zu seyn. (Deutsch von Borhek 1803 bloß ein Theil. v. Köpke 1808 ff.) Kurz zuvor hatte Ennius (§. 201) durch Uebertragung des Euripides in die lateinische Sprache dem Trauerspiele insofern die Bahn mehr geöffnet, als er Sprache und Prosodie genauer bildete und feststellte. Gleichzeitig mit Plautus führte Pakuvius das Trauerspiel weiter, wie jener das Lustspiel. (Von siebenzehn Trauerspielen desselben sind nur wenige Fragmente übrig). Attius verfaßte um dieselbe Zeit Trauerspiele, die gleichfalls nur in geringen Fragmenten auf uns gekommen sind. Terentius († 161 v. Ch.) verfeinerte das lateinische Lustspiel nach griechischen Mustern, besonders nach dem Menander. (Deutsch von Reide, Schmieder, Roos, Kindervater und Hildebr. von Einsiedel [1806]). In der Geschichte der römischen Tragödie wird Ovidius wegen seiner (verloren gegangenen) Medea gerühmt. Dem Philosophen Seneka († 65 n. Ch.) werden zehn Tragödien beigelegt, welche nichts als unpoetische rhetorisirende Nachahmungen griechischer Muster (des Sophokles) sind. — Neben dem Lust- und Trauerspiele bestanden in Rom die Mimen und Pantomimen und gewannen vor jenen nationale Bedeutung

Digitized by Google

und größere Volksgunst. Ihr Wesen. Ursprung. Unterschied zwischen Mimen und Pantomimen. Jene wurden von einer Art Text unterstützt. In Beziehung auf den Letztern finden sich in der dramatischen Literatur auch mimische Dichter, z. B. Matius (seine sogenannten Mimijamben), Decimus Laberius (blühete in der zweiten Hälfte des ersten Jahrh. v. Ch.) besonders dessen Prologus. Publ. Syrus lebte um dieselbe Zeit und verwebte seine mimischen Dichtungen besonders mit Sittensprüchen. — Ueber die Geschichte des römischen Drama vergl. man *a)* rücksichtlich des Allgemeinen *Livius*, Hist. Rom. L. VII. c. 2 u. 3., *Duclos*, Mémoire sur les jeux sceniques des Romains. (Mém. de l'Ac. des inscript. T. XXVI). Zu vergl. sind über das Allgem. auch einige der gleich anfangs genannten Schriften z. B. von Signorelli, Riccoboni u. s. w. *b)* Ueber die Komödie. Flögel, a. a. O. Bd. IV. Ueber die Atellanen im Besondern Schober 1825. Rücksichtlich der Fragmente ist zu vergleichen *Henric. Stephanus*, Comicorum latinor. Fragmenta. Par. 1569. *c)* Ueber das Trauerspiel. *Torkill Baden*, De causis neglectae a Romanis Tragoediae. Gott. 1789. Damit ist zu vergleichen, was Lange (1824) in einer ähnlichen latein. Abhandlung über denselben Gegenstand vorgebracht; desgl. was Planck bei Gelegenheit der Herausgabe der Medea des Ennius (1807) de origine et indole tragoediae apud Rom. sagt. Sonst sind nachzusehen *Scriverii* collectan. vett. tragicorum. Cum n. *G. J. Vossii*. 1620. — *d)* Ueber die Mimen. De mimis Romanorum commentatio. Auct. *W. C. L. Ziegler*. Gotting. 1788. Henr. Stephanus l. c.

Aus der orientalischen Literatur kann hier nur an einiges Bekanntere erinnert werden. Das Schauspiel

Digitized by Google

Sakontala von Kalidas (um die Zeit Christi) hat echt dramatischen Werth. Sakontala, or the fatal ring, an indian Drama by Calidas, translated from the original Sanscrit by *W. Jones*, 1788. Deutsch von Forster, zweite Ausgabe von Herder. Weniger Bedeutung hat das in mancher Hinsicht ansprechende Schäferdrama Gita-Govinda des Jajadeva (vielleicht im zweiten Jahrh. n. Ch.). — Gita-Govinda, a pastoral Drama of *Jayadeva*, translated by W. Jones. Deutsch von Dalberg 1802 und von Fr. Meyer in Klaproth's asiatischem Magazin. Bd. I.

Die Minne- und Ritterpoesie hat sich in dramatischer Hinsicht fast gar nicht versucht. Indeß entstanden während des Mittelalters die Mysterien, geistliche ernst-komische Spiele, und man kann sagen, das neuere nationale Drama sey fast bei allen neu-europäischen christlichen Völkern aus ihnen hervorgegangen.

Was nun unter diesen zunächst die Italiener angeht; so ist die dramatische Literatur derselben, obwohl an und für sich nicht sehr reich und ästhetisch bedeutsam, doch in einzelnen Erzeugnissen vorzüglich. — Das italienische Drama ging aus Mysterien, welche in lateinischer Sprache vorgestellt wurden, hervor, ward jedoch noch im fünfzehnten Jahrh. vorzüglich unter den Mediceern zu Florenz nach antiken Mustern bestimmter ausgebildet. Doch gedieh in Italien eigentlich nur das Lustspiel nach einer Seite hin, von der es mit den altrömischen Possenspielen zusammenhängen mag, zu nationaler Eigenthümlichkeit, während das Trauerspiel meistens in Abhängigkeit von den Alten verblieb. In Absicht auf das italienische Lustspiel muß man aber wohl unterscheiden zwischen dem improvisirten National-Lustspiele oder der

Digitized by Google

Kunstkomödie (commedia dell' arte) und dem eigentlich literarisch-ausgebildeten, dem vornehmen, gelehrten oder regelmäßigen Lustspiele (commedia erudita). Beide gehen neben einander in der Geschichte der ital. Komödie. Die Kunstkomödie anlangend, so beruhet ihr Eigenthümliches theils auf ihrer neckenden, ausgelassenen, satyrischen Richtung, theils auf den stehenden Charakteren (Masken), theils auf der improvisirten Darstellung. Anfangs lag ihr gar kein literarischer Grund unter, später jedoch suchten einige Dichter sich ihrer anzunehmen und durch Entwerfung und Abfassung geschriebener Plane, überhaupt durch eine bestimmtere Anordnung Bildung und höheren Kunstwerth zu geben. Von diesen ist zunächst anzuführen Ruzzante († 1540), welcher nicht nur dramatische Entwürfe (Scenari) für die Improvisatoren aufsetzte, sondern auch sechs Lustspiele genau nach Charakter und Form der Kunstkomödie vollständig ausarbeitete. Diese gab er 1530 heraus. Ungefähr zwei hundert Jahre später bemühete sich der Graf Carlo Gozzi († 1802) die nationale Kunstkomödie durch höhere ästhetische Ausbildung gegen die Versuche Goldoni's, dieselbe durch das regelmäßige Lustspiel ganz zu verdrängen, zu behaupten. (1761 erschienen Gozzi's dramatisirte Mährchen im Geschmacke und mit der Haltung der Kunstkomödie). — Das regelmäßige Lustspiel der Italiener ist von seinem ersten Ursprunge an, d. h. seit der Wiederherstellung des altklassischen Studium's, nur Nachbildung des Fremden, besonders der beiden römischen Lustspieldichter des Plautus und Terencius, welche anfangs auch wohl, z. B. von Ariost, für's Theater übersetzt wurden. Es läßt sich indeß hier kaum Einiges hervorheben, was aus dem Gesichtspunkte der Poesie merkwürdig und bedeutsam

Digitized by Google

wäre. Die älteste regelmäßigste italienische Komödie ist vielleicht die Floriana in Tezinen (von einem unbekannten Verfasser). Geschrieben haben sonst in diesem Fache außer einer großen Menge Anderer Bibiena († 1520). L. Arioſto (§. 201) Macchiavelli (1526), dessen Lustspiel: Mandragola besonders bekannt geworden ist. Francesco d'Ambra dichtete in ähnlicher Weise. Berni (§. 170). Possenspiel. Pietro Aretino (§. 179). Satyrische Komödie. Giordano Bruno († 1600). Lustspiel: il candelajo (der Lichtzieher). Della Porta († 1615). Der jüngere Michele Angelo Buonarotti († 1626). La Tancia. La Fiera (der Jahrmarkt). Mit dem achtzehnten Jahrhundert äußerte sich der Einfluß der französischen Dichtkunst auf die dramatische Literatur der Italiener. Dagegen bemühete sich Scipio Maffei († 1755) durch eigene Lustspiele, aber vergebens. Chiari († 1787) ohne poetischen Werth. Carlo Goldoni († 1793) suchte das regelmäßige Lustspiel durch nähere Beziehung auf das Nationale zu reformiren, und dadurch die alte Comedia erudita (gegen Chiari) wie die Kunstkomödie (gegen Carlo Gozzi) zugleich zu verdrängen. Beides mißlang. Von ihm hat man an 200 Stücke. Spätere Komiker sind Capacelli († 1804). Villi, Gamerra, Rossi, Avelloni (nach Beaumarchais), Federici. — Auch die tragische Literatur der Italiener hat sich sehr früh zu gestalten angefangen, ohne daß sie bis auf die Gegenwart nationale Selbstständigkeit erreicht hätte. Seinem ganzen Charakter nach bloße Nachbildung der antiken Tragödie, fehlt es dem italienischen Trauerspiele an Leben, Frische und Freiheit, dramatischer Bewegung. Anfangs gebrauchte man für die Tragödie nach dem

Digitized by Google

Muster der Mysterien die lateinische Sprache, welche zuerst Angelo Poligiano († 1794), obwohl einer der vorzüglichsten neueren Lateiner, mit der italienischen in seinem Orpheus vertauschte. Mit ihm beginnt daher gleichsam die Geschichte der italienischen tragischen Nationalliteratur. Bald nachher erschienen Caretto's und Trissino's Sophonisben (im Anfange des sechszehnten Jahrh.). Rucellai that einen Schritt weiter, indem er in seiner Rosamunde einen nationalern Stoff wählte, obwohl er in seinem Oreſt sich ganz an den Euripides hielt. Torquato Tasso (§. 170 und 201) hat durch sein Trauerspiel il Torrismonde die italienische Tragödie nicht viel weiter gebracht. Alamanni's (§. 179). Antigone ist nur übersetzte Wiederholung der gleichnamigen Tragödie des Sophokles. Marcelli (in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrh.) ist in Absicht auf seine Tullia (die Chöre darin etwa ausgenommen) unbedeutend. Speroni († 1588). La canace gleichfalls ohne tragische Haltung. Giraldi († 1573) setzt das Gräßliche an die Stelle des Tragischen. Orbecche. Mit dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts wurde das dramatisch-tragische Pathos durch das lyrische der großen Oper fast ganz verdrängt. So namentlich durch Testi (§. 170). Bis zum Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts hatte sich der Chor noch immer in dem italienischen Trauerspiele behauptet. Jetzt versuchte zum ersten Male Graf Buonarelli († 1608) denselben in seinem Soliman (il Solimano) wegzulassen. Ein Jahrhundert später wollte Gravina († 1718) das antike Trauerspiel in der Weise des Seneca wiederherstellen; doch ohne dauernden Erfolg. Seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts suchten die italienischen Tragiker Umwand-

Digitized by Google

lung des Trauerspiels nach französischen Mustern zu bewirken. Marcello († 1727) war der Erste, welcher eine solche Reformation nach Corneille und Racine zu bewirken strebte. (Einführung des Alexandriners. Marcellianer). Diesem falschen, von Vielen nachgeahmten, Streben trat Maffei († 1755) sowohl kritisch als auch dichtend gegenüber. Seine Merope. Wenn über ein halbes Jahrhundert später Alfieri († 1803) dem Trauerspiele sittliche Erhabenheit und politisch-edle Bedeutung zu geben bemühet war; so hat er dadurch doch keinesweges dem bisherigen Mangel der Selbstständigkeit und Originalität der italienischen Tragödie abgeholfen, vielmehr erwartet diese noch immer ihren nationalen Schöpfer. (Alfieri hat 1776 seine einundzwanzig Trauerspiele zuerst herausgegeben. Deutsch Leipzig 1812). Außer diesem Dichter verdienen noch als Tragiker von einiger Bedeutung genannt zu werden Monti (Aristodemo. Manfredi); Pepoli († 1796), Pindemonti, Niccolini (Polyxena); Manzoni (Carmagnola); Ruffa. — In der dramatischen Literatur der Italiener nimmt das Schäferspiel einen nicht unbedeutenden Rang ein. Es begann bereits im vierzehnten Jahrhundert mit Bocaccio (Nimfe di Ameto) und wurde auch im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert weiter versucht, jedoch ohne ästhetischen und dramatischen Werth. Erst Torquato Tasso gab diesem Drama durch seinen Amynt (l'Aminta gegen 1590) höhere Ausbildung, größere Kunstbedeutung und die ihm eigenthümliche dramatische Vollendung. Ihn ahmte nach, jedoch ohne alle Selbstständigkeit, Buonarelli in seinen Filli di Sciro. Näher kam ihm Guarini (§. 170) durch seinen allbekannten Pastor fido. Was außer diesem und dem Amynta des Tasso noch

Digitized by Google

später in der Art erschien, ist ohne Bedeutung. So Campeggi's Filarmind, Buonarotti's Urtheil des Paris und Späteres mehr. Erst Metastasio (§. 179) hat in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Schäferdrama wiederum durch einige nicht bedeutungslose Stücke bereichert. (Il Ciclope. La Galatea. L'Endimione). — Auch die Oper hat in der italienischen Literatur nationale Bedeutung erhalten. Ihre Wurzel liegt in den Chören des Trauer- und Schäferspiels, welche vielfach mit Musik verbunden wurden. Zur völligen selbstständigen Aufstellung gelangte indeß die Oper erst gegen den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts. Zuerst dichtete Chiabrera (§. 170) sein Rapimento di Cefala und seine Vegghia delle Grazie eigens für musikalische Komposition, ohne diese nach Wunsch zu erlangen. Erste wirklich musikalisch ausgeführte Oper ist Rinnuccini's († $16\frac{2}{12}$?) Dafne. (Musik von Peri, Caccini und Corsi). Später (1600) folgte die Euridice, eine tragische Oper, von demselben Verfasser und denselben Komponisten; zuletzt (1608) die Arianna (Ariadne, Musik von Monteverde). Gleichzeitig führte Vechi die komische Oper ein. Anfio parnasso, von ihm selbst in Musik gesetzt. Von dieser Zeit an wurde die Oper Lieblingssache der Italiener und zum Theil Schuld an der geringen Ausbildung und selbstständigen Entwickelung des reinen Trauerspiels und der regelmäßigen Komödie. Unter den Operndichtern sind nun in Absicht auf ästhetisch-dramatischen Werth ihrer Werke besonders zu erwähnen Apostolo Zeno (§. 170) und außer Frugoni, Maffei vor Allen Metastasio (§. 170), welcher die Oper nach ihrem dramatisch-musikalischen Charakter vollendete. Zu vergl. ist über die dramatische Dicht-

Digitized by Google

kunst der Italiener *a)* im Allgemeinen. *L. Riccoboni*, Histoire du théâtre italien. *L. Allacci*, Dramaturgia, osia catalogo di tutti li Drammi etc. mit der Fortsetzung von Apost. Zeno. Venedig 1755. Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit Bd. II und die allgemeinen Werke von Tiraboschi, Signorelli u. A. *b)* Ueber die Komödie. *Constantini*, Della commedia italiana. Flögel, a. a. O. Bd. IV. *c)* Ueber die Tragödie. *Ursini*, Lezione intorno il lento progresso della tragedia in Italia. *J. C. Walker*, Hist. memoir on ital. tragedy from the earliest period to the present time etc. Lond. 1799. *d)* Ueber das Schäferspiel. Die oben angeführten allgemeinen Werke. *e)* Ueber die Oper. *Arteaga*, Le rivoluzioni del teatro musico italiano. (Deutsch mit Anmerkungen von Forkel. 1789. *J. Brown*, Letters on the poetry and musik of the ital. Opera. 1789.

Die dramatische Literatur der Spanier ist zwar von geringerm Umfange, als die italienische aber ästhetisch bedeutsamer. Sie übertrifft diese schon dadurch bei Weitem, daß sie nationalen Charakter hat. Es ist als eine Eigenthümlichkeit der spanisch dramatischen Literatur anzusehen, daß sich darin das Trauerspiel nie zu ästhetischer Selbstständigkeit hat erheben können, sondern daß das tragische Element stets mit dem komischen vermischt blieb. Die verschiedensten Richtungen, welche beide annehmen, die mannichfaltigsten Beziehungen und Abstufungen, die sie gestalten können, treten in eine Lebensdarstellung zusammen. Daher blühete denn in Spanien ganz eigentlich das romantische Schauspiel und die sogenannte Tragikomödie. Diese Mischung und der davon abhängige Ton ist hier wahrhaft national-eigenthümlich.

Digitized by Google

Das klassische Alterthum, welches fast bei allen andern neueren Völkern auf die regelmäßige Gestaltung des Drama bedeutenden Einfluß hatte, konnte das spanische nie erfolgreich, durchgreifend und dauernd bedingen. Aus den Mysterien und Moralitäten lebendig entsprungen, blieb es auch diesen in manchen Hinsichten ähnlich und ist nach einer Seite hin (in den geistlichen Schauspielen, Vidas de Santos und Autos sacramentales) nur bestimmtere und poetischere Ausbildung der Ersteren. Die dramatischen Versuche vor Lope de Vega also vor Ende des sechszehnten Jahrh. waren höchst unbedeutend, ungebildet und geschmacklos, wiewohl dem Volkscharakter zusagend. Angeführt zu werden verdienen indeß Juan de la Enzina (gegen Ende des fünfzehnten Jahrh.) Schäferspiel. De Torres Naharro (in den ersten Decennien des sechszehnten Jahrh.). Satyrische Intriguenstücke. Lope de Rueda (gleichzeitig). Schäferspiele und Komödien. Besonders trug Juan de la Cueva (etwas später) zur Ausbildung des Charakters des Nationaldramas bei. Die Uebersetzungen lateinischer und griechischer Dramen in kastilische Prosa um den Anfang des sechszehnten Jahrh. konnten keinen reformirenden Erfolg haben. Selbst der in andern poetischen Beziehungen so überaus geniale Cervantes (§. 201) konnte im dramatischen Gebiete nichts national-ästhetisch Vollendetes schaffen. Seine Lustspiele sind ohne lebendige Kraft. Im Trauerspiele war er ausgezeichneter, konnte aber keinen Erfolg begründen, weil die reine Tragödie nicht im Geschmacke der Nation war und ist. (Seine Numancia.) Schon einige Decennien vorher hatte Geronymo Bermudez (gegen das Ende des sechszehnten Jahrh.) das Trauerspiel, getrennt von der Komödie, nach griechischen Mustern einzuführen versucht, jedoch vergebens. Eben-

Digitized by Google

so gab sich gegen Anfang des sechszehnten Jahrh. Christoval Virues, obwohl nicht ohne echt tragisches Genie, um diese Trennung vergebliche Mühe. Alle diese und ähnliche Anstrengungen drängte Lope de Vega Carpio († 1635) mit siegendem Erfolge zurück und wurde durch die geschickte und fruchtbare Weise, auf welche er sich des dramatischen Nationalgeschmacks zu bemächtigen verstand, eigentlicher Begründer des spanischen Nationaldrama. So wie dieses schon vor ihm, wiewohl noch wenig gebildet und festgestellt, auf dramatisirten Novellen aller Art beruhete; so legte Lope auch diese seinen Dichtungen unter. Seit ihm und nach seinem Muster wurden auch die zum Theil bereits früher angenommenen Eintheilungen des Nationaldrama fester aufgefaßt und bestimmter entwickelt. Haupteintheilung war in geistlichen und weltlichen Komödien (Comedias divinas y humanas). Die Nebendramen waren theils Vorspiele und Empfehlungsstücke (Loas), theils Zwischenspiele (Entremeses, mit Musik und Tanz Saynètes). Die geistliche Komödie unterschied man in dramatisirte Lebensgeschichten der Heiligen (Vidas de Santos) und in Frohnleichnamsstücke (Autos sacramentales). Die weltlichen Komödien wurden eingetheilt in die heroischen (Comedias heroycas) und in die Mantel- und Degenstücke (Comedias de Capa y Espada). Von diesen bildeten späterhin die Figurirstücke (Comedias de Figuron) eine Unterart. Lope de Vega versuchte sich nun in allen diesen Arten mit fast beispieloser Fertigkeit und Fruchtbarkeit. Er hinterließ über 2000 Komödien. Seiner Manier folgte vorzüglich Juan Perez de Montalvan († 1639). Die höchste Entwickelung und künstlerische Vollendung erreichte die span. Nationalkomödie durch Calderon de la Barca († 1687).

Digitized by Google

Obwohl den von Lope festgestellten Charakter des span. Drama beibehaltend, führte er größere Bildung und Regel in dasselbe ein und gab ihm mehr echte, tiefbedeutsame Poesie. (Deutsch zum Theil v. A. W. Schlegel 1803. Von Gries 1817 ff. Von Otto v. der Malsburg. 1819 ff.). Nach Calderon sind nur noch wenige Namen mit Auszeichnung zu nennen; wie denn das siebenzehnte Jahrh. überhaupt mit der poetischen Kraft der Nation auch ihre poetische, zumal im dramatischen Fache, begrenzte. De Solis y Ribadeneyra (1686); Moreto (gleichzeitig); Franzisko de Rojas (gleichzeitig) u. Andere. De Mescua (gleichzeitig) versuchte zuletzt, sich in Lope's leichter und ungeregelter Manier geltend zu machen, jedoch ohne lange Dauer. Am Ende des siebenzehnten Jahrh. beschlossen Candamo, Zamora und Cauizares den Reigen der eigentlichen dramatischen Nationaldichter. — Im achtzehnten Jahrh. gewannen fremde Literaturen, besonders die französische, zum Theil auch die englische, Einfluß, und die gelehrte Kritik wirkte der alten Nationalkomödie, welche wenigstens in Calderon's Stücken sich noch auf der Bühne hier und da behauptete, eifrig entgegen. Vor 1780 suchte La Huerta die alte Nationalkomödie wieder in Ansehn zu bringen, aber auch dem regelmäßigen Trauerspiele durch freie Vereinigung der altspanischen Weise mit der tragischen Haltung der französischen Tragödie Eingang zu verschaffen; auch schien sein Bestreben nicht ganz ohne Erfolg zu bleiben, da mehrere talentvolle Männer sich ihm verbanden. — Vergl. über das spanische Drama. Bouterwek a. a. O. Bd. III. A. W. Schlegel, Vorles. über die dram. Kunst Bd. II. Abth. 2. *Huerta*, Theatro Hespanol. Madrid. 1785. *Du Perron de Castera*, Extraits des plusieurs pièces du théâtre Espagnol.

Digitized by Google

Paris, 1738. *Linguet*, Théâtre Espagnol. 1768. Das spanische Theater. Braunschw. 1770. Nachtrag. Riga. 1771. A. W. Schlegel, Spanisches Theater Bd. I. 1803. (S. oben bei Calderon). —

In Portugal hat sich das Drama nie zu nationaler Selbstständigkeit und Kunstbildung erheben können. Ursprünglich glich es nach seinem ganzen Charakter dem spanischen ungebildeten Nationaldrama vor dem sechszehnten Jahrh. Selbst Camoens, welcher sich im sechszehnten Jahrh. desselben annahm, erhob sich nicht über die rohe Unregelmäßigkeit hinauf. Ungefähr gleichzeitig suchten Andere eine Veredlung zu bewirken, allein durch bloße Nachbildung der Alten, besonders des Plautus und Terencius, und mit gänzlicher Hintansetzung des Nationalstyls. So z. B. Saa de Miranda (§. 170) und Ferreira (§. 170). Während der spanischen Herrschaft (von 1580 — 1640) wurde das spanische Nationaldrama und zwar in seiner Originalsprache (der kastilischen) in Portugal einheimisch. Einige wenige spätere Bemühungen im achtzehnten Jahrh., wo die französische Literatur Einfluß gewann, konnten keine durchgreifende Wirkung erhalten.

Ein reiches Feld der dramatischen Literatur öffnet sich in Frankreich. Auch hier gingen der Ausbildung des regelmäßigen Drama die Mysterien und Moralitäten des Mittelalters voraus, welche von verschiedenen Gesellschaften aufgeführt wurden. Später gesellten sich dazu die satyrischen Possenspiele der sogenannten Kinder ohne Sorgen. (Les enfants sans souci). Diese Darstellungen behaupteten sich bis gegen die Mitte des sechszehnten Jahrh., wo man das Bedürfniß einer höheren Ausbildung des Drama anerkennen mußte. Hier ist nun aber sogleich wohl zu merken, daß diese Um- und

Digitized by Google

Ausbildung fast ganz neu und völlig unabhängig von jenem ursprünglichen Nationalstyle einzig und allein auf dem Grunde der alten klassischen dramatischen Literatur, jedoch mit folgerichtiger Durchführung statt fand. Obwohl diese Epoche bereits um die Mitte des sechszehnten Jahrh. eintrat; so erhielten sich doch nebenbei die Mysterien noch bis zum Anfange des siebenzehnten Jahrh. Der eigentliche Gründer des neuen regelmäßigen französischen Drama und zunächst des Trauerspiels war Jodelle († 1573). Der Anfang der französischen Tragödie knüpft sich an seine Cleopatra und Dido. Er behielt noch den Chor bei, auch hierin sich genau der antiken Tragödie fügend. Das Lustspiel beginnt mit seiner Eugène. Nach mehrfachen Versuchen unentschiedener Art schlug endlich Mairet († 1686) in der Tragödie den antiken Ton wieder bestimmter an. (Sophonisbe). Gleichzeitig gelang es Pierre Corneille († 1684), die sogenannte klassische französische Tragödie fest zu begründen. (Le Cid. Cinna. Les Horaces. Rodogune u. s. w.). Das Lustspiel gelang ihm in nicht so hohem Grade. (Le Menteur u. a.) Weniger tragische Erhabenheit und Haltung beweist sein Bruder Thomas Corneille († 1709). Als vollendeter Meister der Tragödie erscheint den französischen Kritikern Jean Racine († 1699), ein Muster französischer Eleganz im Tragischen. (Phedre. Iphigenie. Britannicus. Athalie [mit Chören]). Als Lustspieldichter hat er sich durch die Plaideurs bekannt gemacht. (Deutsch. Einiges von Verschiedenen. Von Schiller [Phädra], von Peucer, von J. H. v. Collin). Fast gleichzeitig gründete Moliere († 1673) den glänzenden Ruhm des französischen Lustspiels. (Le malade imaginaire. L'école des femmes. Les femmes savantes. Le

Digitized by Google

médecin malgré lui. Le Misanthrope. Le Tartuffe. L'Avare. Le Bourgeois-Gentilhomme u. ſ. w. Deutſch von Zſchokke). Die meiſten folgenden Komiker waren Nachahmer Moliere's. So am glücklichſten Regnard († 1709), D'Ancourt († 1725) und Andere. Selbſtſtändiger dichtete im Luſtſpiele Du Fresny († 1724). Le Sage († 1747). Auch in der komiſchen Oper bemerkenswerth. Ebenſo fanden im Trauerſpiele P. Corneille und J. Racine ihre Nachahmer. Thomas Corneille († 1709). Der geſchmacklos-ſchwülſtige Crebillon (der Schreckliche genannt. † 1762). Am ſelbſtſtändigſten dichtete nach Racine Voltaire in der klaſſiſchen Manier des franzöſiſchen Trauerſpiels (Zayre. Alzire. Semiramis. Mahomet. Tancred u. ſ. w. Deutſch Mehreres von Göthe z. B. Mahomet, Zaire, Alzire, Tancred. Einiges von Peucer und andern). Im Luſtſpiele iſt er unbedeutend. Etwas früher hatte Destouches († 1754) im Luſtſpiele vom Starkkomiſchen Moliere's ab auf die Bahn des Anſtändigen und ſteifer Schicklichkeit hingelenkt. Glorieux. Philosophe marié u. Anderes). La Chaussée († 1754). Marivaux († 1763. Marivaudage). Diderot († 1784). Urheber der Tragédie domestique, eigentlich comédie larmoyante. Fis naturel. Père de famille). Sedaine († 1797). Oper und Luſtſpiel. Marmontel und La Harpe verſuchten ſich im Trauerſpiele ohne Glück. Doch verdient der Erſtere wegen ſeiner Opern Beachtung. Chamfort († 1794). Trauer- und Luſtſpiel. Florian (§. 201). Luſtſpiel. Demoustier († 1801). Luſtſpiel. (L'Optimiste. Le vieux Célibataire). D'Harville († 1806). Luſtſpiel. Beaumarchais († 1799). Luſtſpiel. (Le Barbier de Seville. La folle Journée ou le mariage de Figaro. Eugenie ou la mère coupable). Unter den ſpätern franzöſiſchen Dramatikern

Digitized by Google

verdienen besondere Erwähnung Mercier († 1814). Lust- und Trauerspiel. Chenier († 1811). Trauerspiel. (Charles IX. Azemire. J. Calas. C. Grachus u. s. w.). Arnault. Trauerspiel. (Germanicus). Andrieux. Lust- und Trauerspiel. (Anaximandre). Raynouard. Trauerspiel. (Les Templiers). Lemercier. Lust- und Trauerspiel. (Clovis). Ducis († 1816). Seine Bemühung um Shakspeare. Delavigne. Lustspiel. (L'Ecole des Vieillards). Trauerspiel. (Vêpres siciliennes. Paria). Jouy. Trauerspiel. (Sylla). Picard. Lustspiel. Lebrun. Lust- und Trauerspiel. (Marie Stuart). Du Paty. Etienne und Andere. — Die Oper angehend, sind schon Einige der obigen Dichter desfalls genannt worden. Besondere Rücksicht in diesem Fache verdient zunächst Quinault († 1688). Ernsthafte Oper. Seine Verbindung mit Lulli. Weniger Bedeutung hat er im Trauerspiele. La Fontaine. Schäferoper. Ohne Werth. La Motte (§. 170). Ernsthafte Oper. Ohne hohe Bedeutung. De Rolley und Gluck. Jener dichtete für diesen die Iphigenie en Aulide. Moline dichtete für denselben Orphée et Euridice; Guyard die Iphigenie en Tauride. Mehr Glück machte in der französischen Literatur die komische Oper. Lafont, Vadé, Pannard, De Saint-Foix, Barré, Favart, Poinsinet, Sedaine, Bouilly, Duval und Andere. — Ueber das französische Drama ist zu vergleichen *a*) überhaupt. *Fontenelle*, Histoire du théâtre français jusqu'à Corneille. S. dessen Oeuvres Vol. III. Les frères *Parfaict*, Histoire du théâtre français. Paris 1745 seqq. *Etienne et Martainville*, Histoire du théâtre français depuis la révolution. Par. 1802. Dictionnaire dramatique. Paris, 1776. Dictionnaire des théâtres de Paris. A. W. Schlegel

Digitized by Google

a. a. O. Bd. II. Abth. 1. *b*) Ueber das Trauerspiel. Besonders *La Harpe*, Lycée etc. Wiewohl auch hier das Lustspiel berücksichtiget wird. *c*) Lustspiel. Flögel, Geschichte der komischen Literatur. Bd. IV. *d*) Oper. *Bern. de Noinville*, Histoire du théâtre de l'opéra en France. Paris, 1757. *Castil-Blaze*, De l'opéra en France. Par. 1820. Receuil génér. des opéra représentés par l'Acad. Roy. de musique. Par. 1743 seqq.

Reich und bedeutsam zugleich ist die dramatische Literatur der Engländer. Auch hier ist Wurzel und Ursprung des Drama in den geistlichen Spielen des Mittelalters zu suchen, welche nach Matthäus Paris bereits im eilften Jahrh. vorkamen. Dieselben waren zweierlei Art, dramatisirte Wundergeschichten der Heiligen, auch biblischer Erzählungen und dramatisirte, moralische Allegorien (Miracles und Moralities). Etwas später (vermuthlich um den Anfang des vierzehnten Jahrh.) bildeten sich neben diesen religiösen Schaustücken weltliche Possenspiele (Plays), deren Charakter rohe Gemeinheiten, in derbem Witze vorgetragen, gewesen zu seyn scheint. Die geistlichen Dramen verwandelten sich ziemlich frühzeitig in Darstellungen weltlicher Gegenstände und zwar die Miracles in dramatisirte weltliche Geschichten (Histories, Historical Plays), die Moralities in Maskenstücke (Masks, Masques). Nicht zu übersehen sind auch die Tragikomödien, welche gleichzeitig entstanden und zu den Histories gehörten. In ihnen liegt die dramatische Weise Shakspeare's zum Theil begründet. Die spätere dramatische Literatur hat überhaupt den Charakter jener Histories in mancher Hinsicht angenommen und dafür besonders den Mirrour for Magistrates von Sakville (§. 201) als Stoffquelle benutzt. Mit dem Anfange des sechszehnten Jahrh.

Digitized by Google

suchte man dem antiken Drama, besonders dem lateinischen, Einfluß auf die Ausbildung des nationalen zu verschaffen. Dieses gelang, doch auf andere Weise, als bei den Franzosen; denn der Einfluß des Antiken blieb dem nationalen Charakter und Geschmacke untergeordnet. Merkwürdige Erscheinungen rücksichtlich der Reform des englischen Nationaldrama sind das Originallustspiel eines Unbekannten Gammer Gurton's Needle (um die Mitte des sechszehnten Jahrh.) und das regelmäßige Trauerspiel Sakville's Ferrex and Porrex (gleichzeitig). An beiden Stücke knüpft sich als an ihre Anfangspunkte die Geschichte des eigentlich gebildeten englischen Nationaldrama. Im Lustspiele sind zuerst zu nennen Richard Edwards oder Edward Ferrys († 1566). G. Gascoigne († 1578). John Lylly († 1575). Im Fache der historischen und tragikomischen Stücke gehören Robert Green († 1792) und Christoph Marlow († 1593) zu den vorzüglichern Dramatikern dieser Zeit. (Vergl. Tiek, Shakspeare's Vorschule). Gegen das Ende des sechszehnten Jahrh. erreichte das englische Drama mit Shakspeare († 1616) seine nationale Verherrlichung. Lustspiel, historisches Schauspiel, Tragikomödie, Trauerspiel, romantische Schauspiele und Phantasiestücke. (The Plays of Shakspeare, published by *Johnson* and *Steevens*. Lond. 1778. Supplement. Lond. 1780 und andere Ausg. z. B. Handausg. von Wagner. Braunschw. 1798. — Eschenburg, Ueber Shakspeare. Zürich 1806. Tiek, Shakspeare's Vorschule. 1824. Deutsch zuerst prosaisch von Wieland. 1762 ff. Von Eschenburg. 1775 ff. Neue Ausg. 1798. Metrisch von A. W. Schlegel, 1797 ff. [unvoll.]. Von Voß. 1818 ff. Mehrere, besonders ältere Stücke von Tiek, Altenglisches Theater. 1811.—)

Digitized by Google

Beaumont und Fletcher (in den ersten Decennien des siebenzehnten Jahrh.) Gemeinschaftlich dichteten sie Komödien, Tragikomödien, Tragödien. (Deutsch von C. L. Kanngießer). Ben Johnson († 1637). Lust- und Trauerspiele, Vor- und Zwischenspiele, Masken. Philipp Massinger († 1669). Schauspiele, Tragödien, Tragikomödien. Thomas Otway († 1685). Lustspiele und Trauerspiele. Nathanael Lee († 1693). Tragödie. Dryden (§. 170). Besonders Lustspiel, weniger das Trauerspiel; auch das heroische Schauspiel (Heroic Plays) und die Oper. Nicholas Rowe († 1718). Trauerspiel; unbedeutend im Lustspiele. Fraghar († 1707). Lustspiel. Wicherly († 1715). Lustspiel. (Plain-Dealer). Vaubrugh († 1726). Lustspiel. Addison († 1719). Lustspiel. (The Drummer). Trauerspiel (Cato). Oper (Rosamond). W. Congreve († 1729). Lustspiel (Love for love; old Bachelor u. a.) Im Trauerspiel unbedeutend. R. Steele († 1729). Lustspiel. Georg Lillo († 1739). Bürgerliches Trauerspiel. Komische Oper (Sylvia). Gay (§. 170). Komische Oper (z. B. Beggar's Opera; Polly). Ed. Joung (§. 179). Trauerspiel (z. B. The revenge). Thomson (§. 179). Trauerspiel (z. B. Tancred; Sigismund). Hill (§. 179). Trauerspiel. Ed. Moore († 1757). Trauerspiel (The Gamester). Cibber († 1757). Lustspiel. Im Trauerspiele dichteten fast gleichzeitig Mallet, Glover, Mason, Brooke. Im Lustspiele gewannen Bedeutung Foote († 1777), Colman († 1794), und besonders Garrick († 1779). Auch versuchten sich im Lustspiele Mistreß Inchbald und Mß. Cowley; Richard Cumberland und Murphy aber im Lust- und Trauerspiele. Sheridan († 1825). Lustspiel (z. B. The school of Scandal; the

Digitized by Google

Rivals und andere). Trauerspiel. Komische Oper (The Duenna). Unter den neuesten Dramatikern verdient besonders Lord Byron Erwähnung. Trauerspiel (z. B. Manfred; Werner; Sardnapalus; Cain). — Zu vergl. ist über das englische Drama *a)* überhaupt *Warton*, History of engl. Poetry. *Langbaine*, Account of the English drammatik Poets. Oxf. 1691. *Thom. Hawkins*, The Origin of the English Drama. Oxf. 1773. *Baker*, Biographia dramatica (The compagnion to the Playhouse). Lond. 1782. *Colman*, Prose on several occasions. 1787. 3 Vol. (Vol. II.). A. W. Schlegel, a. a. O. Bd. II. Abth. 2. *Th. Dibdin.* Lond. Theat. Collection of the most celebrated dramat. pieces. 1815 seqq. *R. Cumberland*, Brit. Drama, or a Collection of the most esteemed dram. productions with critique etc. 1817. *b)* Komödie. Flögel a. a. O. Bd. IV. Nachträge zu Sulzer Bd. I. Sonst in den obigen Werken. *c)* Tragödie. *W. Guthrie*, Essay on Engl. Tragedy. L. 1747. Sonst die obigen allgemeinen Werke.

Die holländische Literatur hat im dramatischen Fache wenig Bedeutendes geliefert. Mysterien und allegorische Moralitäten der sogenannten Kammerspieler oder Sprecher (Sprekers) gingen auch hier dem eigentlichen Drama voraus. Im fünfzehnten Jahrhundert veränderten die Rhetoriker (Rederykers) den alten Ton jener Dramen in etwas, vorzüglich durch die gemein-satyrischen Possen, welche sie einführten. Erst im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts nach glücklicher Beendigung des Freiheitskampfes gewann das holländische Drama etwas mehr Bedeutung und zwar besonders durch Bredero († 1608) im Lustspiele und durch Koster († 1644) im Trauerspiele. Nach diesen

Digitized by Google

sind nun die merkwürdigeren dramatischen Dichter der Holländer Hooft (§. 170) im Lustspiele, Trauerspiele (z. B. Bato) und romantischen Schauspiele (z. B. Granida). V. der Vondel (§. 170). Im Trauerspiele (z. B. Gysbrecht van Amstel und besonders Jephtha). *Jan Vos* († 1662). Lust- und Trauerspiel. Geschmacklose Uebertreibung. Dubaan und Antonides (Beide blüheten in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts) und waren geschmackvollere Dichter im Tragischen. Mit diesen Dichtern, also gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts, ward das griechisch-gebildete holländische Drama von der französischen Manier verdrängt. Im achtzehnten Jahrhundert verdienen Langendyk († 1756) im Lustspiele, Sybrand Feitama († 1758), Winter nebst seiner Gattin Lukret. Wilh. v. Merken und später besonders Bilderdyk (§. 170) und Feith (§. 170) im Trauerspiele Erwähnung.

Das dänische Drama beginnt eigentlich erst mit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, indem die früheren dramatischen Darstellungen meistens geschmacklose Bearbeitungen biblischer Stoffe betrafen. Das Lustspiel erhob sich mit v. Holberg (§. 201) zu eigenthümlicher regelmäßiger Ausbildung. (Danske Skueplads. Deutsch von Oehlenschläger 1822). Sonst verdient genannt zu werden Ewald (§. 170) im Lust- und Trauerspiele (z. B. im Letztern wegen seines Balder); auch im Singspiele (z. B. Fiskerne). Ferner Thaarup (§. 170) im Singspiele. (Kompositionen von Schulz). Rahbek (§. 179), Samsöe († 1796) Heiberg, Falsen, Baggesen (im Singspiele). Den ersten Platz im dramatischen Fache behauptet indeß Oehlenschläger (§. 170). Romantisches Lustspiel.

Digitized by Google

(Aladin's Lampe). Trauerspiel (Corregio; Axel af Valborg; Palnatoke; Staerkodder).

Noch unbedeutender als die dramatische Literatur der Dänen ist die der Schweden. Erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts lieferte v. Dalin im Lustspiele (Styrbjörn) und im Trauerspiele (Brynilda) etwas Bemerkenswerthes. Unter Gustav III. wurde das Drama besonders durch Ueberpflanzung französischer Werke gefördert, so daß namentlich das Trauerspiel sich ganz nach französischen Mustern gebildet hat. Gyllenborg behauptet im Dramatischen einen nicht so bedeutenden Rang, als in fast allen andern Gattungen der Dichtkunst. C. Fr. Hallmann ist im Lustspiele, Wellander, Lidner, und besonders Kellgren im ernsthaften Singspiele zu bemerken. Lindegren ist bei ungewöhnlicher Fruchtbarkeit ohne künstlerischen Werth. Ueber das deutsche Drama siehe unten dritte Abtheilung.

§. 220.

Die Idylle im engern Sinne ist poetische Darstellung reiner, gefälliger Natur in Absicht auf menschliches Fühlen, Streben und Handeln, doch so, daß die Beschränkung bürgerlicher Verhältnisse unmittelbar oder mittelbar durch ihren Gegensatz als erhebende Folie erscheint. Sie wird, besonders des letztern Merkmals wegen, für eine wesentlich eigenthümliche Dichtart angesehn und theoretisch behandelt; allein, genau genommen, wohl nicht ganz mit wissenschaftlichem Grunde. Denn um als eine besondere Dichtart gelten zu können, müßte sie einen der Gattung oder Art nach typisch-eigenthümlichen Gegenstand in eigenthümlich selbstständiger Form darstellen. Was den Gegenstand angeht, so gehört er bald dem Lyrischen, bald dem Epischen und

Digitized by Google

Dramatischen (im engern Sinne) an. Dasselbe gilt von der Form, welche eben wegen der gegenständlichen Beschaffenheit sowohl die lyrische, als auch die epische und dramatische seyn kann. Denn bald sind es milde, reine Naturgefühle, sanftere Neigungen, welche sich gerade mit dem Charakter inniger Natürlichkeit im Erguſſe des Liedes aussprechen, bald sind es erzählende Schilderungen, bald wirklich gegenwärtig sich entwickelnde Scenen, in welchen irgend ein abgeschlossenes Bild des einfachen Naturlebens vorgeführt wird. Die beiden letztern Formen sind die angemessensten für das Idyll, welches rücksichtlich seines Gegenstandes so vielseitig seyn kann, als es einfach natürliche, dem Zwange bürgerlicher Verhältnisse, dem Drange ergreifender Sorgen, dem egoistischen und stürmischen Treiben leidenschaftlicher Bestrebungen entnommene Gefühls- und Lebensrichtungen geben mag. Der Ton der Idylle ist gleichfalls verschieden, bald heiter, bald ernst, bald zwischen Heiterkeit und Ernst sich bewegend; doch darf die Heiterkeit nicht in das Rein-Komische, der Ernst nicht in das Tragische übergehen. Eben so muß die Satyre, der Humor und jegliche Richtung ausgeschlossen bleiben, welche dem unbefangenen naiven Naturstreben fremd ist. Daß in den darzustellenden Lagen und Lebensscenen eine gewisse einheitliche Vollendung liegen, daß die Charaktere dem zu schildernden Naturstreben gemäß gehalten werden müssen, daß der Gesammtton leicht, gefällig, ungezwungen, weder vornehm, noch roh und gemein seyn dürfe, ergiebt sich aus der Bedeutung idyllischer Dichtung. In Betreff der sprachlichen Darstellung gestattet die Idylle einige Breite, welche theils durch Beschreibungen, theils durch verschiedene Anknüpfungen an belebende und veranschaulichende Beziehungen veranlaßt wird (§. 26).

Digitized by Google

§. 221.

Historisch-kritische Bemerkungen über die Idylle, deren Ursprung und verschiedene Behandlung. Erste Spuren findet man im Oriente, wiewohl doch nur insofern, als Dichtungen, die zu einer andern Gattung gehören, oft dem idyllischen Charakter zuneigen. Z. B. die Sakontala der Inder und mehrere hebräische Erzählungen. In einer gewissen Selbstständigkeit erscheint uns die Idylle zunächst bei den Griechen und zwar um den Anfang des alexandrinischen Zeitalters. Theokrit (in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Ch.). Charakter seiner Idyllen. (Deutsch mit Anm. v. J. H. Voß. 1808). Vergleichung verdient *Eichstaedt*, Adumbratio quaestionis de carm. Theocriteor. indole ac virtute. 1793. Bion u. Moschus (vermuthlich im Anfange des zweiten Jahrh. v. Ch.) Charakter ihrer Idyllen. (Griechisch u. Deutsch v. J. C. F. Manso. 1795). — Bei den Römern ist nur Virgil zu nennen. Eclogae decem. Cf. Opp. ed. Heynii. Vol. I. Ibid. Dissertat. de carmine bucolico. (Deutsch mit Erklär. v. J. H. Voß. 1797). Septimius Serenus (im ersten Jahrh. n. Ch.) ist vielleicht Verf. des vorgeblich virgil'schen Moretum. Calpurnius (im ersten oder dritten Jahrh. n. Ch.). D. M. Ausonius aus Bourdeaux (im vierten Jahrh. n. Ch.). Nemesian (im dritten Jahrh.) wird für den Verf. von vier Ekl. gehalten, welche indeß wahrscheinlich dem Calpurnius angehören. Vergl. *Fruguier*, Diss. sur l'Eclogue. In den Mém. de l'Acad. des inscript. ed. Amst. Vol. III. Arethusa oder die bukolischen Dichter des Alterthums von dem Grafen v. Finkenstein. 1789. — Bei den Italienern hat die idyllische Poesie hauptsächlich die dramatische Form angenommen. (Tasso, Guarini,

Digitized by Google

Metastasio u. Andere. §§. 170, 201 u. 219). In epischer und lyrischer oder auch in einer aus beiden gemischten Form versuchten sie zuerst Boccacio (§. 201). Ameto. Sannazar († 1530). Arcadia. Alamanni († 1556). Gli Idilli. In den Opere Toscane. G. Marino (§. 170). La sampogna divisa in Idilli favolosi et pastorali. Unter den spätern Versuchen verdienen noch die Rime pastorali von Vicini Erwähnung.

In Spanien nahm die idyllische Poesie meistens die Form des Drama oder Romans an. (Z. B. bei Cervantes, Montemayor und Andern.) (§§. 170 u. 201). Doch versuchte zuerst Garcilaso de la Vega (§. 170), dann der Portugiese de Miranda (§. 170) in kastilischer Sprache und außer mehreren Andern besonders La Huerta die Idylle in mehr eigenen Formen. — Bei den Portugiesen dichtete vielleicht zuerst Ribeyro (im Anfange des sechszehnten Jahrh.) eigentliche Eklogen. Ihn übertraf San de Miranda. Diesen erreichte A. Ferreira nicht, noch weniger Caminha und Camoens (Alle im sechszehnten Jahrh.) Rodriguez Lobo (gegen Ende des genannten Jahrh.) erhob sich im Idyll zu bedeutender Höhe. In seiner Weise dichteten noch Viele in den folgenden Jahrh. fort, ohne jedoch ästhetische Merkwürdigkeit zu gewinnen. — In der französischen Literatur giebt sich die idyllische Poesie meistens in der Form des Romans (z. B. bei Lafontaine). Ihre ersten Spuren finden sich schon bei den Troubadours und Trouvères. Als eigene Dichtart versuchten sie in der Folge Marot, Ronsard, Racan († 1670), besonders glücklich die beiden Dichterinnen Mdme. und Mdlle. Deshouilleres (gegen Ende des siebenzehnten Jahrh.), Segrais, Fontenelle († 1757), Gresset (§. 201), N. G. Leonard († 1793), Ber-

Digitized by Google

quin († 1791), Le Clerc und Jauffert. — Die Engländer sind in der idyllischen Poesie nicht sehr glücklich gewesen. Zuerst verdient wohl Ed. Spencer (§. 201) Erwähnung. (The Shepheard's Kalender). Nach altklassischen Mustern dichteten in diesem Fache Ambr. Philipps (§. 170) [Pastorals]; Pope (§§. 170 und 179); Gay (§. 170) [Shepheard's Week; Rural Sports und Anderes); Shenstone (§. 170) [z. B. Rural elegance].

Die holländische Dichtkunst bietet im Idyll wenig Bemerkenswerthes. Moonen († 1711) kann als erster eigentlicher Eklogendichter der Holländer bezeichnet werden. Tollens (um den Anfang des neunzehnten Jahrh.) erreichte in diesem Fache eine hohe künstlerische Vollendung. Die zwischen beiden etwa zu erwähnenden Idyllendichter sind ohne ästhetische Bedeutung. Neben Tollens verdient indeß Loosjes als Nachahmer Geßner's Bemerkung. — Bei den Dänen findet sich außer einigen nicht ganz mißlungenen Versuchen von Oehlenschläger und besonders Guldberg nichts, was Berücksichtigung fordern könnte. — Noch ärmer ist die schwedische Literatur im Fache der Idylle. Was Lidner (§. 170) in Geßner's Manier gedichtet hat, ermangelt aller poetischen Eigenthümlichkeit und selbstständigen Bedeutung. — Ueber die idyllische Poesie der Deutschen s. unten dritte Abtheilung.

Mainz,
gedruckt bei F. Kupferberg.

Digitized by Google

Zusätze und Berichtigungen zum ersten Bande.

S. 46. Sind zur Geschichte der Künste noch anzuführen:
Vasari, Vite de' pittori. 1550.
Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. Gött. 1798 ff.
Böttiger, Andeutungen zu Vorlesungen über die Archäologie. Dresden, 1806.
Stieglitz, Archäologie der Baukunst der Griechen u. Römer. Weimar, 1801.
Forkel, Geschichte der Musik u. s. w.

Seite 20 Zeile 7 von oben lies Swift st. Swist.
— 74 — 2 v. o. l. in st. ist.
— 77 — 8 v. u. l. Prosopopöie st. Prosopopäie.
— 80 — 10 v. u. l. dasselbe st. sie
— 81 — 6 v. o. l. Bedingungen st. Bedindungen.
— 105 — 3 v. o. l. Amphibrachys st. Amphybrachys.
— 138 — 14 v. u. l. Stenhammer st. Stenhammar.
— 138 — 12 v. u. l. Tegner st. Teguer.
— 138 — 12 v. u. l. Atterbom's st. Atterborn's.
— 150 — 9 v. u. l. Nikandros st. Nikandras.
— 150 — 3 v. u. l. Archilochus st. Archilogus.
— 193 — 15 v. u. l. Dschami st. Dihami.
— 194 — 8 v. o. l. Hariri st. Haviri.
— 196 — 8 v. o. l. Q. Ennius st. G. u. s. w.
— 204 — 12 v. u. l. *Feeling* st. Jeeling.
— 205 — 9 v. o. l. hinter Border. *Rokeby.*
— 205 — 13 v. o. l. Hogg st. Hagg.
— 257 — 4 v. u. l. Terentius st. Terencius.
— 257 — 15 v. o. l. *Scenarj* st. Scenari.
— 257 — 11 v. o. l. hinter und ihr.
— 258 — 2 v. o. l. Terzinen st. Tezinen.
— 259 — 2 v. o. l. A. Poliziano st. A. Poligiano.
— 259 — 2 v. o. l. 1494 st. 1794.
— 260 — 2 v. o. l. Martello st. Marcello.
— 260 — 5 v. o. l. Martellianer.
— 264 — 15 u. 16 v. o. l. geistliche und weltliche st. geistlichen u. s. w.
— 265 — 16 v. o. l. Cañizares st. Canizares.
— 271 — 15 v. o. l. Lilly st. Lully.
— 272 — 4 v. o. l. Jonson st. Johnson.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google